

En cubierta

Joaquín Sorolla

Pescadora con su hijo, Valencia

Firmado y fechado. 1908

Óleo/lienzo, 90,55 x 128,5

Museo Sorolla, N° Inv. 814

(Detalle)

© De los textos: sus autores

© De las fotografías: Fundación Museo Sorolla, excepto mención en contrario

© De la edición: FUNDACIÓN MUSEO SOROLLA-PALACIOS Y MUSEOS

ISBN: 978-84-8003-699-3

DL: M-14160-2013



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



MINISTRO

José Ignacio Wert Ortega

SUBSECRETARIO

Fernando Benzo Sáinz

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

José María Lassalle Ruiz

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES Y DE ARCHIVOS Y
BIBLIOTECAS

Jesús Prieto de Pedro

PRESIDENTE

Jesús Prieto de Pedro

*Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
y de Archivos y Bibliotecas*

MIEMBROS NATOS

Enrique Varela Agüi

Subdirector General de Museos Estatales

Elisa de Cabo de la Vega

Subdirectora General de Protección del Patrimonio Histórico

Consuelo Luca de Tena

Directora del Museo Sorolla

MIEMBROS FAMILIARES

José María Lorente Sorolla

Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada

Francisco Pons-Sorolla Ruiz de la Prada

MIEMBROS DE LIBRE DESIGNACIÓN

Mitchell Coddington

José Luis Díez

Felipe V. Garín Llombart

150

ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE
JOAQUÍN SOROLLA

SOROLLA. EL COLOR DEL MAR

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Fundación Museo Sorolla conmemoran el 150 aniversario del nacimiento de Joaquín Sorolla con esta exposición, dedicada al tema favorito del pintor.

Nacido en Valencia, junto al mar, pero instalado en Madrid la mayor parte de su vida, Sorolla conservó siempre una añoranza intensa, punzante, por las playas de su niñez, y en su memoria la imagen de aquel lugar vendría unida irremisiblemente al recuerdo de los juegos infantiles, la libertad y el doble placer del calor del sol y el fresco de las aguas. Esa mezcla de la belleza visual con una sensación muy física y contagiosa de euforia es la impronta de los cuadros que han dado a Sorolla mayor fama, los que se asocian siempre a su nombre.

También son los cuadros en los que Sorolla se siente más libre y más dispuesto a jugar, ya no con el agua sino con la propia pintura. El Museo Sorolla conserva algunos de los ejemplos más famosos de esta vertiente de su producción y, gracias a la particular formación de sus colecciones, posee también numerosos y valiosos testimonios de su forma de pintar, sus herramientas de pintor *plenairista*, y ejemplos suficientes de su obra para seguir, paso a paso, sus procesos de creación. De esta manera el Museo quiere acercar a un amplio público a una visión de la pintura desde otros ángulos, más próximos a los puntos de vista del propio artista.

La Fundación Museo Sorolla, fiel a sus objetivos, ha respaldado esta iniciativa del Museo contribuyendo generosamente a su financiación.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Fundación Museo Sorolla

EXPOSICIÓN

COMISARIA

Consuelo Luca de Tena

COMISARIO ADJUNTO

José Manuel Pascual

ORGANIZACIÓN

MUSEO SOROLLA

DIRECCIÓN

Consuelo Luca de Tena

COLECCIONES

Covadonga Pitarch

David Ruiz

Belén Topete

COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

Natalia Delgado

Almudena Hernández de la Torre

Sonsoles Vallina

ADMINISTRACIÓN Y SECRETARÍA

María Cameo

Araceli Muñoz

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Vélera

MONTAJE

Horche

ENMARCADO

Estampa

CATÁLOGO

DISEÑO GRÁFICO

Vélera

IMPRESIÓN

Artes Gráficas Palermo

AGRADECIMIENTOS

Obra social “La Caixa”

Caja Canarias

Museo Geominero

Museo de Ciencias Naturales

Winsor & Newton

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

EL COLOR DEL MAR	11
Consuelo Luca de Tena	

CATÁLOGO

José Manuel Pascual

Consuelo Luca de Tena

1	EL ESPECTÁCULO INCESANTE	29
	1.1. TRADICIÓN	30
	1.2. AGUA Y MOVIMIENTO.....	32
	1.3. REFLEJOS, ESPEJOS, TRANSPARENCIAS, REFRACCIÓN.....	40
	1.4. CONTRALUZ.....	60
	1.5. COLOR, PERCEPCION Y NATURALEZA	62
	1.6. EL PINTOR AL AIRE LIBRE. LA PALETA DE SOROLLA.....	68
2	LAS HORAS DEL AZUL	83
	2.1. TRANSICIONES.....	86
	2.2. PLENO SOL.....	92
	2.3. COLORES Y HUMORES DEL MAR	100
	2.4. EL COLOR DEL MAR Y LA HISTORIA DEL AZUL.....	110
3	DE LA NATURALEZA A LA PINTURA.....	119
	3.1. SOROLLA ESENCIAL	120
	3.2. NATURALEZA Y PINTURA.....	124
	BIBLIOGRAFÍA	137

The background of the entire poster is a reproduction of a painting by Joaquín Sorolla. It depicts a vast sea under a deep blue sky. In the middle ground, a small, dark boat is visible on the water. The brushwork is visible and expressive, with various shades of blue, green, and brown. The overall mood is serene and evocative of the Mediterranean coast.

150

ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE
JOAQUÍN SOROLLA

SOROLLA. EL COLOR DEL MAR

EXPOSICIÓN TEMPORAL
MUSEO SOROLLA
MAYO — OCTUBRE 2013



SOROLLA. EL COLOR DEL MAR

Sorolla es un pintor muy conocido y apreciado. Fue ya muy célebre en vida y lo sigue siendo, y aunque pintó todo género de cosas, su fama se ha cimentado especialmente en dos aspectos de su producción: su tratamiento de la luz, que parece irradiar desde sus cuadros con el mismo calor vital que la luz del sol real que representa; y sus escenas de mar, donde el esfuerzo de los pescadores o la alegría exultante de los niños en su gozo del baño suceden en el escenario donde la luz del sol tiene un campo más ilimitado, y donde el agua la multiplica con sus reflejos y transparencias, y la hace vibrar, fulgir, resplandecer.

Nacido en Valencia, junto al mar, Sorolla debió de sentir la misma atracción irresistible que la mayoría de los niños hacia el juego al aire libre y en el agua, la doble caricia del sol cálido y el agua fresca en el cuerpo, el placer de moverse casi libre de la gravedad. Y seguramente muy pronto debió de percibir también la fuerza del mar como espectáculo, la fascinación visual del movimiento incesante del agua y de las nubes y del continuo sucederse de las luces distintas de las horas y las estaciones, el poder envolvente de sus atmósferas y la potencia emocional de sus grandes masas de color.

Sorolla, trasterrado en Madrid, jamás olvidó esa fascinación y nunca dejó de huir hacia el mar cada vez que tuvo ocasión. Separado a veces de su familia en esas huidas, registró sus impresiones en cartas diarias que hoy nos devuelven esos pensamientos con toda la sinceridad y la sencillez de esa comunicación familiar, ajena a cualquier pretensión:

“... los estudios no van mal, pero sí con lentitud por lo difíciles que son, si estos estudios los hubiera hecho al final de la temporada estarían mejor y hubiera sido más fácil, pues estaría más acostumbrado a pintar al aire libre, pero ahora recién salido del estudio cuesta mucho acostumbrar la retina...”

“Vuelvo de trabajar, he tenido sol, pero el mar por el fuerte poniente no se mueve nada, es una balsa sosa, pero como ayer, trabajé bastante en el agua...”

“El efecto de luz es bonito, pues la contraluz por la mañana es siempre simpática de gama.”

“La mañana fue muy desigual, luz velada, sol pálido y tornadizo, mar lánguida y sosa; he trabajado pues con desilusión y he hecho como que hacía, por no estropear lo del domingo.”



Anónimo
Joaquín Sorolla en una playa valenciana pintando bajo una sombrilla blanca, rodeado de lonas oscuras
Positivo antiguo
Gelatina DOP
1902
Museo Sorolla, N° Inv. 80.022

“Deseo llegue el día de mañana para seguir mi obra, me hace mucha ilusión, quizá equivocada, pero el natural es tan hermoso!!”

“Hoy he tenido un día espléndido (algo fresquito) y es la mañana que más a gusto he pintado, es que la obra la voy comprendiendo más a medida que avanza, o que me hago ahora más cargo de las bellezas del natural y pinto, mejor o peor, pero haciéndome gozar más la contemplación del bendito sol, que amo más cada vez, aun comprendiendo la pobre miseria de los colores...”

“Hoy seguí dibujando cada vez más enamorado del natural, tanto, que entre el mar, el sol espléndido, me parecía estar en mis felices días de la playa.”

“Hoy día hermoso de color, de luz y alegría y como tal, he trabajado con gusto.”¹

Habla de lo que ve, principalmente del color y de la luz. Habla también de las dificultades de la pintura al aire libre, que él no cambia por nada, pero que le hace depender del buen o mal tiempo. Habla de las intensas emociones que experimenta mientras pinta, emociones producidas por la contemplación de la belleza y por el placer que le produce el ejercicio mismo de pintar. Sus palabras dan un retrato fiel de la actitud de Sorolla hacia la pintura como un ejercicio principalmente de observación: el natural, siempre “el natural”.

Sorolla cuenta con una copiosa bibliografía y ha sido estudiado y analizado desde muchos puntos de vista, en libros y exposiciones. Con esta exposición, el Museo Sorolla pretende en primer lugar dedicar a Sorolla una exposición sobre su tema favorito, en el 150 aniversario de su nacimiento. Y hacerlo llamando especialmente la atención del visitante sobre aspectos materiales, técnicos, que le ayuden a comprender cómo el pintor crea sobre el lienzo la imagen que finalmente vemos, recordándole algunas nociones elementales sobre el color, sobre los medios de que el pintor se vale para su oficio, y evocando las circunstancias

en que Sorolla trabajó, como pintor de su tiempo y como pintor principalmente *plenairista*. La intención de la exposición es, pues, principalmente divulgativa.

La exposición se hace básicamente con las propias colecciones del museo, que junto a los cuadros posee otros testimonios materiales de sus ideas y de las circunstancias en que aquellos fueron creados. En este caso son fundamentales los pequeños estudios al óleo, que él llamaba “notas de color”, y que registran impresiones muy espontáneas que luego encontrarán su aplicación a los cuadros mayores; las fotografías que lo muestran trabajando en la misma playa, con sus útiles de pintor: el caballete de campaña, clavado en el suelo y sujeto con piedras para que la “vela” del propio cuadro no lo tumbé; la sombrilla blanca, los pocillos de limpiar pinceles. Y los propios útiles: el caballete, los pinceles largos que usaba para pintar desde cierta distancia, las cajitas portátiles para llevar las tablillas donde pintaba y los tubos de pintura, etc. Estos objetos no se muestran solo por ser objetos personales de Sorolla sino porque son reveladores de su forma de pintar.

La forma en que Sorolla realizó sus cuadros de mar, y de paisaje en general, no es distinta de la de otros pintores de su tiempo. Los impresionistas, antes que él, salieron al campo o a la playa con los mismos aparejos, sufrieron el

calor o el frío, lucharon con el viento, con la lluvia y con las nubes de arena que se pegaban al óleo del cuadro. Y antes que los impresionistas, muchos paisajistas lo hicieron ya desde el siglo XVIII.² Tampoco son muy distintos los intereses artísticos de Sorolla de los de otros pintores de su época; no se trata de mostrar la excepcionalidad de Sorolla, que la tuvo por sus dotes extraordinarias, sino justamente lo que tiene en común con la pintura de su tiempo, en los aspectos formales, y sobre todo en la manera de plantearse, desde una perspectiva que él consideraba puramente naturalista, el ejercicio de la representación. Y aún más atrás, ayudar al público a reflexionar sobre el proceso mismo de la representación, un proceso que pocas veces nos paramos a analizar pero que es en sí mismo un tema apasionante.

VER, MIRAR, REPRESENTAR

Ver nos es tan natural que apenas reflexionamos sobre ello. Pero la vista, el más informativo de nuestros sentidos, el más completo, está sujeta a graves limitaciones. Antes de que se inventara la luz artificial, qué pocas eran las horas de luz en invierno, qué cortas se harían, qué insufi-

-
1. Se han entresacado algunas frases de distintos momentos y distintos lugares. La correspondencia de Sorolla con su mujer, Clotilde García del Castillo, está publicada en dos volúmenes: *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 1891-1911*, a cargo de Blanca Pons Sorolla y Víctor Lorente Sorolla (Eds.), Barcelona, Anthropos, 2009; y *Epistolarios de Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 1011-1919*, a cargo de Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons Sorolla y Marina Moya (Eds.), Barcelona, Anthropos, 2008. La correspondencia con su amigo Pedro Gil Moreno de Mora está publicada en *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, a cargo de Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón (eds.), Barcelona, Anthropos, 2007.
 2. Véase por ejemplo, *Impressionists by the Sea* (Catálogo de la exposición, a cargo de John House), Royal Academy of Arts, Londres, 2007; Anthea Callen, *The art of Impressionism. Painting technique & the making of modernity*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2000; *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2013, exposición a cargo de Juan Ángel López Manzanares.



Peter de Hooch
Madre (detalle)
Óleo/lienzo
1661-1663
Gemaldegalerie, Berlin

cientes. Y la vista misma, antes de que se inventaran los lentes, las gafas, qué poco duraba a veces, que pronto se estropeaba. La vista, pues, como la luz, son bienes preciosos, recursos limitados. No es de extrañar, pues, que la obra de algunos pintores transmita claramente el deleite de la mera operación de ver, y que la luz aparezca en algunas pinturas, de muy distintas épocas, como un objeto de contemplación en sí misma.³

Por otra parte, ver no es una operación tan espontánea como parece. La percepción es un fenómeno complejo, sujeto a hábitos, aprendizajes, condiciones históricas.⁴ Y representar lo visto es menos natural todavía: la mayoría de nosotros es incapaz de hacerlo. Pero algunos pintores han desarrollado esa capacidad y ello nos asombra; intuimos que el artista ha dedicado probablemente una gran parte de su vida a adquirirla. Casi siempre nos limitamos a manifestar nuestra admiración con adjetivos: qué maravilla, qué extraordinario, qué genialidad. Adjetivos que siempre expresan precisamente un deslumbramiento, una incapacidad de razonar ante aquello.

Representar, replicar un objeto que nuestros ojos ven –o que no ven, pero imaginan–, o más aún, toda la escena que tenemos delante, o incluso una mera idea abstracta, convirtiéndola en un conjunto de formas sobre una superficie más o menos plana, mediante algún tipo de pigmento, es una empresa complicada. La realidad no está ahí fuera: estamos sumergidos en ella, y en ella las imágenes vienen mezcladas con sonidos, olores, sabores, sensaciones táctiles.

-
3. ... "A la derecha, sin embargo, una niña mira hacia el exterior, a través de una puerta abierta, por la cual penetra, copiosa, la luz. [...] La niña no parece mirar a nada, volviendo sus ojos hacia el vacío del exterior, paralizada por una fascinación que la ha arrebatado y arrancado del mundo real. Ella encierra confusamente un vida entera, un universo infinito: observa la luz." Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe*, París, 1997. Versión italiana, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, 2000, p. 109. Versión española, *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona, 2013.
4. E. Gombrich., *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1960. Versión española, *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 2003.

Cómo extraer de ese océano de impresiones, fluido y en constante movimiento, las líneas y colores que fijen, que sujeten la imagen que nos interesa.

Ver, mirar, escoger unos determinados motivos de entre ese espectáculo que nos rodea por todas partes y que cambia y se mueve sin cesar, escoger unos precisamente y no otros; entresacarlos de ese magma, analizarlos, y ser capaz de trasladarlos a otra parte materializando la imagen percibida sobre un lienzo, una pared, una hoja de papel. Tener la destreza, la capacidad, la vista, la inteligencia y las manos para hacerlo. Y los medios materiales: las pinturas, los pinceles, los lienzos... Pero además el “cuadro”, finalmente, tiene su propia realidad como objeto, independiente de aquello que represente. En el cuadro la imagen está encerrada en límites precisos, por lo general rectangulares, y esa forma rígida que bordea la imagen le impone una referencia a la que ha de acomodarse. Qué proceso tan largo, qué artificio. Ya es bastante difícil entender que ese espacio que nos rodea se resume en tres dimensiones (¿sólo tres?) para encima tenerlo que aplastar en dos y meterlo en un recuadro.

Pero, en algunas partes del mundo, en algunas épocas, los hombres se han aplicado a esa tarea con gran tenacidad. Cada época le ha dado un sentido diferente, y ha utilizado la herramienta de la representación con un fin distinto, pero el impulso de representar ha sido uno de los rasgos más definitorios de algunas culturas. El deseo de comprender, de poseer y de transmitir han sido seguramente los impulsos más poderosos que han llevado al hombre a realizar ese esfuerzo de atención, de análisis. Un esfuerzo que encontramos muchas veces emparejado con la curiosidad científica.

Sabemos que mirar no es simplemente abrir los ojos y recibir en nuestro cerebro la imagen de lo que tenemos delante. Mirar es más bien como leer, una operación voluntaria,

deliberada, complejísima. Observar, analizar visualmente lo que tenemos delante exige un esfuerzo considerable. Todos sabemos lo difícil que resulta recordar con precisión o describir con palabras el rostro de las personas que a diario tenemos a nuestro lado, las que más queremos y hemos mirado tantas veces con la intensidad del amor. Cuántos seríamos capaces, además, de dibujarlo.

A lo largo de siglos, la pintura occidental eligió especializarse en representar las cosas como aparecen a la vista, y no como sabemos que son: los accidentes de la vista se consideraron de interés primordial. Sabemos que el hecho de que las cosas lejanas se vean más pequeñas es solo un efecto visual, igual que el hecho de que en la distancia los objetos pierdan nitidez, y aceptamos con normalidad que si vemos la parte delantera de un objeto no podamos ver al mismo tiempo la trasera, y aceptamos también que los objetos se tapen unos a otros, aunque sepamos que la parte que no se ve está ahí de todos modos. La pintura occidental ha dado prioridad a la mirada del pintor –que al fin y al cabo es una mera circunstancia– sobre otros aspectos que pudieran ser esenciales en el objeto representado. La visualidad en sí misma, el cómo se ve, ha ganado el terreno a la cosa vista y representada.

LA SUPERFICIE DEL CUADRO

El “cuadro” –una creación también muy peculiar de nuestra cultura occidental-⁵ se concebía como una ventana a través de la cual el espectador podía asomarse a una escena que el pintor le había preparado, un mundo alternativo que aspiraba a parecer real. Durante el tiempo en que ha estado vigente esta forma de entenderlo, la propia

5. Víctor Stoichita, *L'Instauration du tableau*, París, Klincksieck, 1993. Versión española, *La invención del cuadro*, Barcelona, 2001

superficie pictórica, el lienzo o el muro donde la escena está pintada, pretenden ser invisibles, transparentes, y las pinceladas se funden unas con otras para ofrecer la ilusión de unas superficies sólidas, continuas. El artista desaparece detrás de su obra. Y esta forma de concebir el cuadro estuvo vigente unos cuatro siglos.

Pero a mediados del siglo XIX los insolentes impresionistas empezaron a jugar a otra cosa. La superficie del cuadro, la superficie pictórica, estaba dejando de ser una lámina transparente a través de la cual el espectador se asomaba al espectáculo de ese otro mundo alternativo. Ahora la superficie del lienzo se interponía, se había vuelto opaca, exhibía su bidimensionalidad,⁶ y se presentaba como el espectáculo mismo. Allí, en la superficie plana del lienzo, el descarado pintor dejaba sus huellas ostensibles, unas pinceladas bien visibles, una pintura gruesa y sin pulir, su propio gesto, el trabajo de su pincel. En gran medida este aspecto del cuadro se debía a la necesidad de pintar deprisa para aprehender los efectos de la luz, tan cambiantes. Pero el resultado fue que el pintor se ponía ahora en medio, entre el espectador y el mundo, en lugar de desaparecer discretamente detrás de su trabajo. Ya no importaba tanto lo representado: por obra y gracia del pintor, importaba la pintura misma. Se acabaron los

temas edificantes, las mitologías, las escenas religiosas, los grandes episodios de la historia. El pintor moderno prefiere no pintar nada que distraiga de lo que ahora verdaderamente le interesa: el propio trabajo de pintar.

La revolución llevaba mucho tiempo gestándose: desde el mismo momento en que la pintura occidental alcanza un punto máximo de mimesis, de fidelidad imitativa, en la obra de los llamados primitivos flamencos, en el siglo XV, empieza a reflexionar sobre sí misma, sobre su condición de artificio y su relación con lo representado. Y al mismo tiempo que pule las superficies borrando las huellas del pincel, intentando que la ilusión de realidad sea total, el pintor, como si se arrepintiera de ser tan discreto, empieza a dejarnos claros recordatorios de que aquella cosa perfecta que estamos viendo y que parece tan real, es una obra de su mano: aparecen en los cuadros las firmas de los pintores. Pero éstas no están dibujadas sencillamente en la superficie del lienzo, porque el pintor no reconoce la realidad material de esa superficie, o no quiere que la reconozcamos nosotros, no quiere destruir la ilusión. La firma puede aparecer como escrita, o tallada, sobre alguno de los objetos representados en el cuadro. Incluso más tarde, en la época barroca, cuando Frans Hals, Vermeer⁷ o Rembrandt no hacen ya nada por esconder el trabajo del

6. Clement Greenberg, en su artículo de 1961, *Modernist Painting*, destaca la planitud del cuadro como uno de los elementos que los pintores modernos han reivindicado como elemento propio y exclusivo de la pintura, y le atribuye un papel esencial en la creación de la pintura que llamamos moderna. «Fue la insistencia en la ineluctable planitud de la superficie lo que resultó, sin embargo, más fundamental que ninguna otra cosa en el proceso por el cual el arte pictórico se criticó y definió a sí mismo. Pues solamente la planitud era única y exclusiva del arte pictórico. La forma del marco de la pintura era una condición o norma limitadora compartida con el arte del teatro; el color era una norma y un medio compartido no solo con el teatro sino también con la escultura. A causa de que la planitud era la única condición no compartida con ningún otro arte, la pintura moderna se orientó hacia ella como a ninguna otra cosa.»

7. «Y, al final, el arte de Vermeer dejó paso a la realidad: las pinceladas romboidales que parchean sus últimas obras señalan esa brecha entre la imagen y la realidad descrita que la pintura holandesa casi había logrado ocultar.» Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XII* (Madrid, Blume, 1987), p. 305.

pincel, todavía se resisten a poner su firma sobre el lienzo mismo, y la colocan “dentro” del cuadro: en la pared del fondo, en el suelo, en un papel dejado en un rincón.⁸

“Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden.” Esta afirmación (1890) de Maurice Denis (1870-1943), es una afirmación siempre citada en relación con la pintura moderna porque expresa con toda sencillez lo que había sucedido en ella.

En la época de Sorolla el interés de los pintores por la propia operación subjetiva de ver, de mirar y de representar desplazó definitivamente al interés por aquello que se veía.

La fotografía tuvo alguna culpa. Por una parte la fotografía ayudó a los pintores a ver cosas antes difíciles de captar: movimientos normalmente demasiado rápidos para que el ojo humano los comprenda, escorzos o puntos de vista insólitos quedaban resueltos en dos dimensiones con toda facilidad por la fotografía. Además, la realidad era sorprendida por el objetivo no preparada, no compuesta, fragmentaria, y ese aspecto espontáneo de la fotografía dio un vuelco total al sentido de la composición pictórica: se

explotan ahora los vacíos, las asimetrías, las composiciones cortadas, incompletas.

Pero por otra, la inquietante capacidad de la fotografía para imitar nuestra vista, capturando sin esfuerzo, en un instante, y sin ser consciente de ello, el espectáculo de la realidad desplegada ante el objetivo, había dejado a la pintura en una posición incómoda, como si la fotografía le disputara sus fines, o como si la pintura hubiera sido desalojada de su posición habitual y tuviera que justificar su existencia: además muy pronto la fotografía estuvo al alcance casi de cualquiera.

La pintura tuvo que reflexionar intensamente sobre sí misma. Y sobre todo, tuvo que reafirmar su existencia a través de los elementos que la fotografía no podía hacer suyos. La pintura, el pigmento mismo, su materialidad, su sensualidad, cobran ahora protagonismo sobre la superficie del lienzo: su presencia, junto con la huella visible del pincel o de la espátula, la grafía de la pincelada, su dirección, impacto y recorrido, son la prueba del trabajo del pintor, la prueba de que la imagen ha sido construida por el artista, a diferencia de la plasmación mecánica y homogénea de la imagen fotográfica.

8. T.J. Clark, *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Monet and his followers*, Princeton, 1984, p. 10, se refiere a esta transformación de la forma de entender la “representación” en la pintura moderna: “Algo decisivo ocurrió en la historia del arte alrededor de Manet y sus seguidores que dio a la pintura y a las otras artes un nuevo rumbo. Quizá el cambio pueda describirse como una especie de escepticismo, o al menos inseguridad, sobre la naturaleza de la representación en el arte. Habían existido antes dudas, en cierto grado, sobre este asunto, pero habían aparecido como marginales a la tarea principal de construir la semejanza, y en cierto sentido habían garantizado esa tarea, haciéndola parecer más necesaria y grandiosa. Algunos pintores del siglo XVII, por ejemplo, no habían logrado esconder los desajustes y perplejidades inherentes a sus propios procedimientos, pero esos indicios de las paradojas de la percepción –esas señales en el cuadro de dónde casi terminaba la ilusión– no servían sino para hacer la semejanza, cuando se conseguía, más convincente, pues hacía visible su existencia frente a su opuesto, el caos. No hay duda de que Manet y sus amigos miraron atrás buscando instrucción en pintores justamente de esta clase –de Velázquez a Hals, por ejemplo– pero parece que lo que más les impresionó fue la evidencia de la franca y palpable incoherencia, y no el hecho de que la imagen estuviera de algún modo salvada, al final, de la extinción. Este desplazamiento de la atención condujo, por otra parte, a que pusieran el énfasis en los medios materiales por los cuales se construían las ilusiones y las semejanzas...” (el subrayado es nuestro).

El lienzo también se deja ver: la pintura no lo cubre totalmente, y su trama aparece entre las pinceladas de los cuadros impresionistas, recordándonos, una vez más, la existencia de ese plano pictórico que hasta hace poco había fingido no existir.

EL COLOR AL AIRE LIBRE

El color, literalmente, hizo explosión. La industria del color había experimentado avances extraordinarios, movida por grandes necesidades materiales e intereses económicos. La obtención de tintes baratos en grandes cantidades para la industria textil era el principal motor de la investigación en este campo, pero la producción de colores para artistas se vio beneficiada con la aparición de colores sintéticos, y puso a disposición de los pintores nuevos pigmentos de extraordinaria limpieza y brillantez. Pero además, en 1841 se había patentado el tubo blando de estaño para contener los colores al óleo, lo que facilitaba su transporte y permitía que la pintura al aire libre, un aspecto fundamental de la pintura de la época, fuera más cómoda y fácil.⁹ El ejercicio de pintar al aire libre no era nuevo, pero fueron los impresionistas quienes lo generalizaron, ayudados también por la facilidad que les prestaban las nuevas líneas férreas para salir de la ciudad y desplazarse a nuevos escenarios.

Pintando bajo la luz cambiante del sol, los impresionistas intentaron capturar la reverberación, la fragmentación de la luz al descomponerse sobre las superficies

movedizas del agua o el follaje, y registraron fenómenos visuales antes desatendidos, como el color de las sombras. La atención, la concentración que requiere el ejercicio de intentar ver sin prejuicios algo que continuamente se hace y deshace ante nuestros ojos da a veces a los cuadros impresionistas una particular intensidad. “Nunca antes se había hecho visible una urgencia tan imperiosa de expresar una experiencia visual en términos pictóricos, traduciendo la realidad de esa experiencia a colores intensos, puros, prismáticos, inadulterados por imaginarias sombras conceptuales.”¹⁰ Para algunos, como Monet, el afán de representar con precisión las variaciones de la luz a lo largo del día derivó en una necesidad casi obsesiva.

La técnica de los impresionistas, que aplican el color en pinceladas cortas y sueltas, no fundidas con las pinceladas vecinas, da al color una vibración inusitada, y al conjunto del cuadro, en ocasiones, una potencia emocional que deriva, no de su tema o su contenido, sino exclusivamente de sus elementos formales, y en particular de las sensaciones físicas que transmite. La urgencia, la prisa por capturar el efecto, la impresión, antes de que esta se desvanezca, es probablemente responsable de la vitalidad que irradian algunos cuadros impresionistas.

Ese afán por representar momentos de la percepción llevó a los impresionistas a desarrollar una técnica rápida, a cultivar los pequeños formatos, los apuntes, los estudios, a pintar sobre tablillas fácilmente transportables para salir al campo¹¹, y, en suma, a hacer cuadros de apariencia a veces desaliñada, inacabada, muy alejados de la imagen pulida que el público estaba acostumbrado

9. François Delamare y Bernard Guineau, *Colour, Making and using Dyes and Pigments*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

10. Bernard Denvir, *Impressionism*, Nueva York, 1991, pág. 180 (se refiere a *La casa del artista en Argenteuil*, Claude Monet, 1873).

11. Anthea Callen, *op.cit.*, pág. 156



Auguste Renoir

La Grenouillère

1869

Óleo/lienzo

National Museum, Estocolmo

NM2425



Claude Monet

Le Bains at La Grenouillère

Óleo/lienzo

1869

National Gallery, Londres

SOROLLA, EL COLOR DEL MAR

Joaquín Sorolla,
Velas en la playa de Valencia,
1884
Óleo/tabla, 17,4 x 27,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 385



Claude Monet
Impression, soleil levant
1873
Óleo/lienzo
Musée Marmottan, París



a encontrar en la pintura académica. Pero el público al principio horrorizado terminó por apreciar el *non finito*, la apariencia de frescura y espontaneidad y, desde luego, la ligereza y la contemporaneidad de unos temas que les eran próximos y no les abrumaban con su solemnidad.

SOROLLA ANTES DE SOROLLA

Cuando Sorolla empieza a pintar, todo esto ha ocurrido ya. Joaquín Sorolla, nacido en Valencia 1863, empezó a estudiar dibujo en 1876 e ingresó en la escuela de Bellas Artes en 1878: *Impression, soleil levant* de Claude Monet es de 1873, y la exposición en que el cuadro figuró y que dio nombre a los impresionistas se hizo en 1874. Antes aún, en 1869, Monet y Renoir habían pintado en los baños de La Grenouillère unos cuadros donde la luz filtrada y los reflejos en el agua convertían toda la superficie del cuadro en un mosaico plano de pinceladas entrecortadas.

Cuando Sorolla va a París por primera vez en 1885 el Impresionismo es un fenómeno maduro. Las exposiciones de los impresionistas se habían sucedido casi anualmente desde 1874 con distintos participantes, pero en 1886 fue la última; los cuadros de los impresionistas se vendían para entonces con cierta normalidad.

Sin embargo, aunque pasó allí seis meses en esa ocasión, no nos consta que prestara atención a los impresionistas. Por entonces Sorolla, que tenía 22 años, buscaba prudentemente su camino; de 1884 es una tablita, *Velas en la playa de Valencia*, de un color fresco y limpio que parece un anticipo de tanta obras posteriores; de 1885 o 1886 son dos cuadros muy significativos de su búsqueda algo desconcertada entre los géneros entonces practicados en España: *Moro con naranjas* y *El monaguillo*.



Joaquín Sorolla
El monaguillo
Óleo/lienzo, 44 x 88,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1427



James Tissot
Jesús en oración
1886-94
Gouache sobre papel, tela gris
Brooklyn Museum, Nueva York



Anders Zorn
Vacaciones de verano
1886
Acuarela
Colecciones Zorn, Möre

En aquel primer viaje, según nos cuenta Aureliano de Beruete,¹² “... ante las obras expuestas en el Salón de aquel año, en la exposición de Menzel, y especialmente en la de Bastien-Lepage, abrió Sorolla sus ojos por primera vez al movimiento iniciado entonces en la pintura moderna.”

Jules Bastien-Lepage y Adolph von Menzel eran pintores muy distintos uno de otro pero de formación académica y que, cada uno a su manera, practicaban el naturalismo y, en particular Menzel, tenían un especial interés por la luz.

“Todavía, sin embargo, no se habían presentado en París, en toda su pujanza, aquella pléyade de pintores escandinavos y finlandeses que tanto sorprendió al mundo en la exposición Universal de 1889, y cuyo principal mérito fue hacer extensivos a todos los géneros de pintura los procedimientos usados de mucho tiempo atrás por los grandes paisajistas modernos. A haberlos conocido entonces Sorolla, es seguro, dadas sus aficiones y tendencias, que se habría dejado influir por ellos, tan sinceros, tan vigorosos, tan coloristas, y, sobre todo, tan independientes.”

Este mismo año empezó su primer cuadro de gran empeño (terminado en 1887), *El entierro de Cristo*, un cuadro de “historia” con todos los ingredientes, incluido el tamaño descomunal (430 x 685 cm era el tamaño original; solo se conservan cuatro fragmentos, en el Museo Sorolla). El cuadro fue un fracaso pero el principal reproche que se le hizo (que Sorolla había pintado *la hora* en que murió Cristo) nos parece hoy la mejor recomendación y un claro indicio de sus intereses personales.

El siguiente viaje a París fue en 1889, acompañado de su mujer, Clotilde, para ver la Exposición Universal. En esta exposición, Sorolla ya pudo conocer a los pintores nórdi-

12. Aureliano de Beruete, “Joaquín Sorolla y Bastida”, en *Ocho ensayos sobre Joaquín Sorolla y Bastida*, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, Asturias, 2009, pág. 35. La edición original, *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, se publicó en Nueva York en 1909 con motivo de la exposición de Sorolla en La Hispanic Society; el ensayo de Aureliano de Beruete se había publicado previamente en *La lectura, revista de ciencias y artes*, Año I, Madrid, enero, 1901.

cos, pues se presentaron varios de ellos, en particular Peder Severin Krøyer y Anders Zorn; este último mantendría una buena amistad con Sorolla, al cual retrató en una ocasión. Sorolla apreció enormemente la pintura de estos artistas, que reunían las cualidades que él admiraba: la solidez que proporciona una formación académica, pero la frescura de la observación del natural y, sobre todo, una fina captación de la luz.

En 1891 viaja de nuevo a París brevemente en el mes de junio. Y luego en 1894. En este viaje sabemos que visita los Salones; en una carta menciona expresamente su interés por James Tissot (1836-1902): “Yo sigo hoy mi visita a los salones, estoy entusiasmado con *la vida de Cristo* hecha por Mr. Tissot, no es posible ni hacer más ni sentir más hondo, vale el viaje”.¹³ Nuevamente, pues, Sorolla se muestra interesado por los pintores que a su formación académica superponen una observación muy directa del natural. También en este viaje visita a Benjamín Constant¹⁴ y a Leon Bonnat.¹⁵



LAS “CHIFLADURAS DEL IMPRESIONISMO”

De este viaje tenemos una carta a su mujer en que Sorolla menciona a los impresionistas: “Ayer tocó el día de Exposición de los Campos Elíseos, hay cosas colosales [...]; el resto una serie de chifladuras de impresionismo casi

Peder Severin Krøyer
Día de verano en Skagen
 Óleo/lienzo, 154,5 x 212,5 cm
 1884
 Colección Hirschprung, Copenhague

-
13. Carta de Sorolla (París) a Clotilde (Valencia). 21 de junio de 1894. CFS/215. (*Epistolarios... III*). James Tissot, pintor francés conocido sobre todo por sus minuciosas representaciones del ocio de los elegantes, experimentó una crisis religiosa a partir de 1885 y dedicó desde entonces sus esfuerzos a representar historias de la Biblia, viajando varias veces a Palestina para documentarse; en 1894 expuso en París una serie de más de 300 gouaches sobre la vida de Cristo.
14. Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902), pintor francés, discípulo de Alexandre Cabanel, que estuvo en España y en Marruecos; fue amigo de Mariano Fortuny. Autor de escenas orientalistas.
15. Leon Bonnat (1833-1922), pintor francés que cultivó un estilo realista; gran admirador de la pintura española y de Velázquez en particular.



Joaquín Sorolla
La vuelta de la pesca
Óleo/lienzo, 265 x 325 cm
1894
París, Musée d'Orsay

estúpido¹⁶ y que dan a la actual generación de pintores franceses desde Bonnat hasta Carlos Duran¹⁷ el aspecto más decadente que soñarse pueda.”¹⁸ Y en una carta a su amigo Pedro Gil, que se fecha a principios de este mismo año y por tanto antes de este viaje a París, hay otra despectiva mención a los impresionistas: “Siguiendo tu consejo, sigo el camino normal de la pintura genuinamente española, cerrando ojos y oídos a todo impresionismo y puntismo, beatos nosotros que aquí no tenemos esa plaga de holgazanes, pues es lo único que puede llamárseles.”¹⁹ Es sin duda una afirmación desconcertante desde la perspectiva del conjunto de la obra de Sorolla, que en la distancia del tiempo parece tan relacionada con el Impresionismo y que sin duda es inconcebible sin él.

Entonces seguramente era demasiado pronto para que Sorolla percibiera la trascendencia, incluso para su propia obra, de aquella pintura que le resultaba tan extraña. Sus intereses en aquella época eran muy diferentes, y aunque desde el primer momento la observación directa del natural fue para él un requisito indispensable del ejercicio de la pintura, sus ambiciones y sus admiraciones se inclinaban como hemos visto hacia la pintura de figuras, la que se sustentaba en la gran tradición, en la solidez de la composición y del dibujo. Entre los españoles (aparte, claro está, de su veneración por Velázquez), admiró a Pradilla, a Jiménez Aranda, a Emilio Sala, y a Fortuny; entre sus contemporáneos fuera del país valoró especialmente a los pintores nórdicos como Zorn y Krøyer y a los norteamericanos como John Singer Sargent.

16. El subrayado es nuestro.

17. Carolus-Duran (Charles Emile Durand) (1837-1917).

18. De Sorolla (París) a Clotilde (Valencia). 22 de junio de 1894. *Epistolarios... III*.

19. De Sorolla a Pedro Gil. Principio de 1894. *Epistolarios... I*.

20. Sorolla (Madrid) a Pedro Gil (París), 26 de diciembre, 1896, *Epistolarios... I*.

EL CAMINO NUEVO

Ya en esta fecha ha pintado algunos cuadros importantes de composición de formato grande en la línea del realismo social, como *Otra Margarita!!* (1892), y del mismo año de 1894 serán *Aún dicen que el pescado es caro!* (1894) y *La vuelta de la pesca* (1894), que será adquirida por el estado francés para el Musée du Luxembourg en 1895 y supondrá su primer gran triunfo internacional. Esta representa ya un gran salto cualitativo: en la apacible escena de trabajo, el tratamiento del agua, del cielo y sobre todo de las dos luces que inciden en la vela se imponen a nuestros ojos con una presencia poderosa; todo el placer del que Sorolla habla cuando describe en sus cartas sus emociones mientras pinta se reflejan en la intensa visualidad del cuadro.



“He terminado un cuadro para el Salón de este año que título *La vela nueva*; son unas muchachas que cosen una vela de barco en un patio donde el sol juguetea entre las hojas; no sé lo que te parecerá, yo lo creo de mucho arriesgo, por las grandes dificultades que tiene el natural y que son imposibles de vencer con los medios que cuenta la pintura; ahora bien, si la cosa gustara, sólo ya sería un gran triunfo pues me animaría a seguir por el camino nuevo, para mí el único, la verdad sin arreglos tal como se sienta, y aún con menos preocupación de la que se nota en el cuadro que ahora he terminado.”²⁰

El cuadro es *Cosiendo la vela*, y es, en efecto, “de mucho arriesgo”. Su amigo Beruete lo describe así:

“El protagonista de este cuadro es, según la expresión de un ilustre crítico, una vela de barco; y tal es el interés que ha sabido dar el pintor a los pliegues y accidentes del gran trozo de lona, a las figuras tan características de hombres y mujeres que en coserlo se ocupan, al emparrado y a los tiestos que matizan la pintoresca escena, y más que todo a los brillantes rayos de sol que se filtran a través de las hojas iluminando el cuadro con chispazos vivísimos, que

Joaquín Sorolla
Cosiendo la vela
 Óleo/lienzo, 222 x 300 cm
 1896

Venecia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria
 Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

aqué que lo contempla se interesa por asunto tan trivial de igual manera que si tuviera antes su vista algo muy dramático o trascendental. Ejemplo vivo del mágico poder del arte, que eleva a las regiones de lo imperecedero aquello que en la realidad pasa inadvertido por vulgar e insignificante.”²¹

Este cuadro es seguramente el hito decisivo hacia su “camino nuevo”, y Beruete acierta al señalar la evidente ventaja que el propio tratamiento del cuadro como pintura ha tomado sobre el tema representado. La celebración del gozo de ver, de seguir con la mirada los juegos de la luz sobre la tela blanca, el desafío, el juego implícito en capturar esas manchas movedizas se adueñan por completo de la imagen. Es sin duda, como *La vuelta de la pesca*, un gran cuadro de composición, tradicional en sus elementos espaciales, sólido en su dibujo y meditado y organizado a partir de estudios y bocetos, pero “el natural”, ese “natural” que hasta el fin de sus días Sorolla defiende como única razón de ser de su pintura, ese natural “tan hermoso”, irrumpe con una vida desbordante.

Muy poco después, Sorolla tendrá el reconocimiento internacional al ganar en 1900 el Grand Prix por las obras presentadas en la Exposición Universal de París: *Cosiendo la vela* (1896), *Comiendo en la barca* (1898), *El baño o viento del mar*, *El algarrobo* (1898) y *Triste herencia* (1899), en competencia con algunos de los pintores que él mismo más admiraba. Todos estos cuadros llevan tras de sí años de concienzudo ejercicio de observación.

Y aquí es donde la exposición empieza. Sorolla nunca abandonó la pintura de figuras ni los cuadros de composición, y de hecho dedicó varios de sus años de madurez a los grandes lienzos –los más grandes que había pintado

nunca- de la biblioteca de la Hispanic Society, poblados de multitudes de figuras en tamaño natural. Pero paralelamente a estos grandes empeños, en su ejercicio cotidiano de la pintura, Sorolla va dejando una producción abundantísima de obras donde experimenta con mayor libertad: en ella, y siempre partiendo de la observación, va acercando sus posiciones a las de los pintores impresionistas o postimpresionistas que en un principio tanto le habían desconcertado. Las representaciones del agua y del mar se prestaban espontáneamente a un tratamiento más moderno de la pintura.

La exposición da un paso atrás en el tiempo para revisar algunas de las primeras experiencias de Sorolla en estos temas. Desde 1880, fecha del primer cuadro que se muestra, hasta 1919, fecha de los últimos, la exposición acompaña a Sorolla en ese recorrido artístico más personal. Desde sus primeros cuadros de mar, todavía indecisos y aferrados a la tradición, pasando por su profunda inmersión en el estudio del natural, hasta el momento en que, sin abandonar jamás ese natural que tanto amaba, Sorolla hace, ante todo, pintura: cuadros que parten de la realidad observada pero que la transfiguran en una composición autónoma, donde domina la propia lógica interna del cuadro y la belleza de una materia pictórica que a nuestros ojos se manifiesta como luz y color.

21. Beruete, en *Ocho ensayos... op. cit.*, p. 51



[1]

Joaquín Sorolla
Autorretrato con fondo de mar
1909
Óleo/lienzo, 80,5 x 105,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 817



1

EL ESPECTÁCULO INCESANTE

1

EL ESPECTÁCULO INCESANTE

“Me sería imposible pintar despacio al aire libre, aunque quisiera... No hay nada inmóvil en lo que nos rodea. El mar se riza a cada instante; la nube se deforma, al mudar de sitio [...] pero aunque todo estuviera petrificado y fijo, bastaría que se moviera el sol, que lo hace de continuo, para dar diverso aspecto a las cosas... Hay que pintar deprisa, porque cuánto se pierde, fugaz, que no vuelve a encontrarse!”¹

El mar fue el tema favorito de Joaquín Sorolla, el más personal y posiblemente más representativo. No por casualidad el mar y las costas habían sido paisajes preferidos de los impresionistas, pues la luminosidad, la variedad de los cielos y los efectos de la luz sobre el agua en movimiento se prestaban de forma natural a sus intereses artísticos.

1.1. TRADICIÓN

En 1881, Sorolla tiene 18 años. Deseoso de abrirse camino, envía esta *Marina* pintada el año anterior al Premio Nacional de Pintura de 1881 junto a otras tres. La obra no tuvo suerte, pero nos permite ver sus inicios en el tema: el mar desde la lejanía, pintado según la tradición de los *vedutisti*, en una visión panorámica y paisajística, anclada en los valores clásicos. Una pintura muy contenida en el color y la pincelada, buscando el carácter puramente descriptivo del conjunto. La excitación plástica que veremos en su obra madura se insinúa aquí en los pequeños empastes, en los reflejos y en limitadas zonas del lienzo donde la tela aparece desnuda.

1. Citado por Bernardino de Pantorba en *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, Mayfe, 1953, p. 60.



[2]

Joaquín Sorolla
Marina

Firmado y fechado en 1880
Óleo/lienzo, 44,5 x 78 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1342



Sorolla en la playa
Fotografía publicada en la revista *Nuevo Mundo* el 27 de agosto de 1923
Biblioteca Valenciana

1.2. AGUA Y MOVIMIENTO

Entre la *Marina* y los primeros apuntes de mar que se presentan a continuación (1899-1905) han pasado casi veinte años; Sorolla es ya un pintor consolidado con un serio aprendizaje tras de sí. Ha copiado a Velázquez en el Museo del Prado; ha sido pensionado en Roma, ha viajado por Italia y ha estado en París. Se ha casado, ha tenido hijos, ha enviado sus cuadros a exposiciones en Europa y América, y ha producido ya algunos de los cuadros que cimentarán su fama: *Otra Margarita!* (1892), *Aún dicen que el pescado es caro!* (1894), *La vuelta de la pesca* (1894), *Cosiendo la vela* (1896), *Triste herencia* (1899). Es un artista conocido con una producción considerable y domina las grandes composiciones; en 1900 va a recibir el Grand Prix en la Exposición Universal de París.

Dentro del Sorolla de los éxitos sigue viviendo un Sorolla aprendiz, un Sorolla con modestia de estudiante. Es esa actitud la que explica su continuo ejercicio de ensayo y observación en apuntes y estudios de pequeño formato. Quiere limpiar su mirada de ideas recibidas y se enfrenta al análisis directo del oleaje y los movimientos del agua. Se instala en la orilla, prácticamente se mete en el agua para pintar, y bajando la mirada, observa con pasión el “natural”: la espuma blanca de las olas, los rizos del mar alborotado por el viento, o las transparencias llenas de color del agua alzándose al aire, justo antes de romper cerca de la orilla. El mar se mueve constantemente, y con él el color y la luz.

El pintor se esfuerza por comprender lo que está viendo. A pesar de estar en la playa o en lugares abiertos al aire libre, Sorolla delimita un espacio cerrado, un plano de representación bidimensional puramente plástico, un cuadro, en el que nos deja su peculiar relato de la doctrina naturalista.

El agua es pródiga en fenómenos ópticos que, aun siendo naturales, se manifiestan a la vista como fragmentos



[3]

Joaquín Sorolla
Mar de tormenta, Valencia
Firmado y fechado en 1899
Óleo/lienzo, 43 x 64 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 459

[4]

Joaquín Sorolla

Apunte de mar

Óleo/lienzo, 15,5 x 26,1 cm

Valencia, 1899

Museo Sorolla, N° Inv. 340



[5]

Joaquín Sorolla

Mar de Valencia

Firmado. 1899

Óleo/lienzo, 16 x 30 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 509





[6]

Joaquín Sorolla

Mar

1902

Óleo/cartón, 16 x 41,7 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 515

[7]

Joaquín Sorolla

Estudio de oleaje

1902

Óleo/cartón, 29,7 x 39,7 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 516



[8]

Joaquín Sorolla

Estudio de mar

1902

Óleo/cartón, 22,4 x 46 cm

Fundación Museo Sorolla, N° Inv. 518





[9]

Joaquín Sorolla

Mar

Firmado. 1902

Óleo/cartón, 13,1 x 21,6 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 512



[10]

Joaquín Sorolla

Mar

1902

Óleo/cartón, 13,5 x 21,8 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 373

[11]

Joaquín Sorolla

Dos estudios de mar

Ca. 1902

Óleo/cartón, 13,2 x 21,8 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 513



[12]

Joaquín Sorolla

Mar

Ca. 1902

Oleo/cartón, 13,2 x 21,7 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 510





[13]

Joaquín Sorolla
Estudio de mar, Valencia
 Ca. 1902
 Óleo/lienzo, 29,5 x 41,5
 Museo Sorolla, N° Inv. 517



[14]

Joaquín Sorolla
Estudio de mar, Valencia
 Firmado. 1904
 Óleo/lienzo, 28,5 x 53 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 710

abstractos; la observación de este medio translúcido le permite recrearse en toda esa riqueza visual, sin necesidad de renunciar al “natural”. Sorolla, buen conocedor de la fotografía en blanco y negro, parece reafirmarse en la calidad material de la pintura: allí la pincelada se fragmenta, el gesto se percibe en cada trazo, la mano del pintor se puede seguir y reconocer, recorriendo la superficie del lienzo. La plástica crece, se impone a lo descriptivo y la pintura reivindica su carácter corpóreo, vivo, cargado de emoción, y allí donde los nuevos medios fotográficos no llegan, el pintor vislumbra un universo de posibilidades densas, mágicas, palpables.

De 1902 es la siguiente serie, otro conjunto de apuntes de la playa de Valencia donde el color transmite un efecto muy preciso de la calidad de la luz y la transparencia o turbiedad del agua: sin horizonte ni lejanía en muchos casos, estos ejercicios de detalle, hechos a gran velocidad y sin otra ambición que la del estudio, permiten que el trabajo del pincel sea muy evidente al intentar reproducir la superficie fragmentada del agua con pinceladas entrecortadas y muy cargadas de pintura que dan a la superficie pictórica un aspecto igualmente encrespado.

Cierra esta serie un cuadro pintado algo después: *Mar de Jávea*, 1905. La masa del agua de intenso color llena la superficie de la tela casi hasta el borde superior. No es un estudio, sino un cuadro de mediano tamaño. Años atrás, en su primer visita a Jávea (1896), Sorolla había escrito emocionado su mujer: “Esto es todo una locura, un sueño, el mismo efecto que si viviera dentro del mar, y a bordo de un gran buque [...] Desde mi alcoba veré, Dios mediante, mañana una masa azul.”²

Acostumbrado al mar de Valencia, de costa muy llana y fondo de arena, Sorolla se sorprende de este mar de Jávea, de costa escarpada, que le permite una visión del agua desde un punto de vista alto revelándole unas aguas transparentes sobre fondo de roca oscura. En el año mismo en que pinta este cuadro, escribe a su amigo Pedro Gil: “Ya estamos en el terreno, ya pronto empezaré mi campaña de verano, estoy tan ilusionado como un niño. Estamos bien instalados, gozando de un trozo de mar tan azul y violento que alegra el alma”³.

1.3. REFLEJOS, ESPEJOS, TRANSPARENCIAS, REFRACCIÓN

Pintando en la misma orilla del agua descubre un variado universo de atractivos fenómenos ópticos: los reflejos, los espejos que la ola deja sobre la arena cuando se retira, las transparencias o la refracción de los cuerpos en las aguas claras. Efectos fascinantes, desafíos para la vista que intensifican en el espectador la sensación de asistir a un instante irrepetible.

Algunos de estos motivos, como el de los reflejos en el agua, tan querido de los impresionistas, persistirán en su obra reapareciendo una y otra vez. En los puertos, en las ensenadas, lugares donde no hay oleaje, el pintor busca los efectos de la imagen fracturada en su reflejo: niños, velas, barcos, masas de tierra, cierran las composiciones por arriba y reaparecen por abajo invertidas y atomizadas sobre el agua.

2. De Sorolla (Jávea) a Clotilde (Valencia). 7 de octubre de 1896. CFS/268. *Epistolarios...*, III.

3. De Sorolla (Jávea) a Pedro Gil (París), 12 de julio de 1905. *Epistolarios...*, I.



[15]

Joaquín Sorolla
Mar de Jávea

Firmado y fechado en 1905
Óleo/lienzo, 62,5 x 93 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 725

[16]

Joaquín Sorolla

Góndolas en Venecia

Firmado. 1885

Óleo/cartón 23,8 x 32,7 cm

Fundación Museo Sorolla, N° Inv. 87



[17]

Joaquín Sorolla

La salute, Venecia

Firmado. 1897-1898

Óleo/cartón 24 x 33 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 84





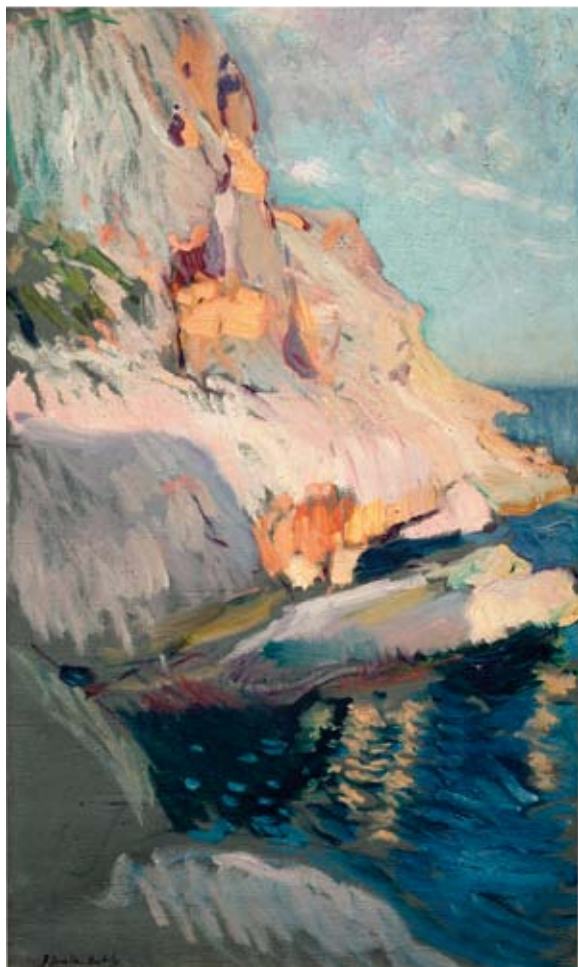
[18]

Joaquín Sorolla
Barcas (¿Guipúzcoa?)
 1900
 Óleo en papel sobre cartón
 13,1 x 15,6 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 576



[19]

Joaquín Sorolla
Puerto de San Sebastián
 Firmado. 1900
 Óleo en papel sobre cartón
 19,5 x 30,6 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 653



Joaquín Sorolla
Cabo de San Antonio, Jávea
Óleo/lienzo, 90x53 cm
1905
Museo Sorolla, N° Inv. 727

En Venecia las góndolas a contraluz ante la iglesia de la Salute (1885, 1897); en los puertos de San Sebastián o de Valencia (1900, 1908), los barcos en cuyos cascos la luz rebota deshaciéndose sobre la superficie del agua.

La costa rocosa de Jávea le entusiasma cada vez que la visita, y un pequeño apunte (1900-1901) recoge los reflejos de la mole rojiza del cabo sobre el agua encalmada (“es el sitio que soñé siempre, mar y montaña, pero qué mar, nosotros los que vivimos meses en Valencia no podemos tener idea justa de esta grandiosa naturaleza, el cabo de San Antonio es otra maravilla, un monumento de color rojizo enorme inmenso...”).⁴ En esta localidad alicantina la luz tiene el mismo sabor mediterráneo que en Valencia, pero la costa se muestra escarpada, llena de recortes y promontorios que se meten en el mar. Las caídas y acantilados arrojan sombras y brillos sobre el agua, el pintor encuentra ante su caballete masas de tierra en tonos cálidos fuertemente iluminados, que contrastan con los fríos azules del mar y el cielo, y un claroscuro potente dominando la escena, decorados muy distintos a los de sus queridas playas valencianas, donde la horizontalidad del mar y la tierra llana del litoral le aportan otros registros a su pintura.

En *Pasajes* (1904), el entorno abigarrado de la ría le aporta los planos de tierra y edificios que desde la otra orilla llenan las zonas altas de la composición, mientras las barcas flotan rompiendo los planos intermedios sobre el agua llena de reflejos. En todos estos cuadros, la composición se desarrolla casi enteramente del horizonte hacia abajo, y la propia configuración de la imagen se presta a un tratamiento afín al impresionista, la pincelada corta, discontinua, cubriendo el lienzo con su vibración.

4. De Sorolla (Jávea) a Clotilde (Valencia). 7 de octubre de 1896. CFS/268. *Epistolarios..., III*.



[20]

Joaquín Sorolla

Jávea

1900-1901

Óleo/cartón, 16 x 23,5 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 466



Detalle de *Pasajes*
1904
Museo Sorolla, N° Inv. 652

“Los impresionistas emplearon recursos pictóricos que subrayaban una planitud bidimensional de la superficie que indicaba una espontaneidad primitiva, y por tanto moderna, en su pintura. Simultáneamente, explotaron recursos que les permitieron sugerir espacio, profundidad o volúmenes sólidos: pincelada descriptiva, efectos naturalistas de luz y contrastes de color. La resultante dinámica pictórica entre “arte” e “ilusión”, entre composición de la superficie y espacio ficticio, es fundamental en la pintura impresionista.

[...] Una capa pictórica muy cargada enfatiza la *matière* de la superficie. Donde el pintor escoge un punto de vista alto, mirando hacia abajo, la línea de horizonte se eleva, reduciendo o eliminando el área del cielo; la escena –marina, paisaje o vista urbana– aparece volcada hacia el espectador, acercando las distancias, y a la vez reduciendo los contrastes de tono y saturación de color entre el primer plano y el fondo.”⁵

Escribiendo en 1901 (fecha anterior a la de estas obras), Aureliano de Beruete señala algunos los elementos que, a su juicio, acercan la obra de Sorolla a la de los impresionistas, señalando a la vez las diferencias:

“No menor interés ofrece la manera con la cual interpreta la vibración de la luz, especialmente aquella que produce el sol al iluminar directamente los objetos. Para dar idea de estos efectos, recurre a veces al uso de pinceladas menudas de gran acento y vibración, sin caer en las exageraciones de muchos pintores modernos de los llamados impresionistas, por aplicar igualmente la pincelada pequeña a todos los efectos, lo mismo a los de aire libre que los de interior, y aun en los retratos pintados a la luz de un estudio.

Sorolla vio pronto y con gran sagacidad lo que hay de bueno y de verdadero en el Impresionismo y en las fases

5. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 182.



[21]

Joaquín Sorolla
Traineras de Pasajes
1904
Óleo/lienzo, 37,5 x 50 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 658

[22]

Joaquín Sorolla

Pasajes

1904

Óleo/cartón, 16 x 22 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 656



[23]

Joaquín Sorolla

Pasajes

1904

Óleo/cartón, 16 x 22 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 652





[24]

Joaquín Sorolla
Barcas en Pasajes
Firmado. 1904
Óleo /cartón, 22,8 x 33,9 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 659



[25]

Joaquín Sorolla

Puerto de Valencia

Firmado y fechado, 1908

Óleo/lienzo, 52 x 66 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 815



[26]

Joaquín Sorolla
El balandrito

Firmado y fechado, 1909
Óleo/lienzo, 100 x 110 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 838



Joaquín Sorolla
Noria, Jávea
Óleo/lienzo, 60 x 85,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 476

diversas que presenta, y se lo asimiló inmediatamente. Así vemos proscritos de su paleta, para los cuadros pintados al aire libre, los colores pardos y negros, poco transparentes, que hasta no hace mucho fueron los preferidos por los pintores para la sombras. Ofrecen, en cambio, sus lienzos una gran variedad de tintas azules y violetas, contrapuestas a las amarillas y rojas, con las cuales y con el uso discreto del blanco, obtiene acordes felicísimos y efectos de color muy brillantes y atrevidos.”⁶

Cierra la serie de los reflejos *El balandrito* (1909), uno de los cuadros más populares de Sorolla, pintado en uno de los mejores momentos de su carrera. En el encuadre sin horizonte, el agua se adueña de todo el lienzo y busca la continuidad con el espacio del espectador, transmitiendo una sensación muy física y empática del gozo del juego y del frescor del agua. Pero por encima de todo cobra protagonismo la factura del cuadro: sobre la superficie pictórica se vuelve fundamental la pincelada cargada de color, la textura, el grafismo. El verdadero tema es la propia pintura, los recursos plásticos con los que el artista representa la naturaleza, y la propia pasión del pintor, tan sumergido en su propio placer de pintar como el niño en su juego. El tema de los reflejos ya no desaparece nunca de su obra, y lo seguiremos encontrando en series más tardías como las de San Sebastián (1918) y Mallorca (1919).

Otros efectos del agua que hemos mencionado al principio y absorben su atención son los espejos de agua que se forman sobre la arena al retirarse la ola y que devuelven las imágenes invertidas de los personajes sobre la arena húmeda de la playa. La pintura de Sorolla se despliega magistral sobre estos repertorios, que son una continua reflexión sobre el ejercicio mismo de la pintura, de la representación.

6. Beruete, *op. cit.*, p. 49



[27]

Joaquín Sorolla
En la playa, San Sebastián

Firmado. 1900

Óleo/tabla, 9,9 x 15,9 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 334



[28]

Joaquín Sorolla
Playa de San Sebastián

1900

Óleo/papel sobre cartón,

19,2 x 30,8 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 332



Joaquín Sorolla
Bajamar, Elena en Biarritz
 1906
 Óleo/lienzo, 175 x 142 cm
 Colección particular

En las playas del norte, en San Sebastián (1900), las mareas bajas dejan grandes extensiones de arena mojada donde los someros charcos multiplican los espejos. En los dos pequeños apuntes que se muestran vemos la calidad delicada de la luz muy distinta de la de las playas de Levante; cielos agrisados y aguas verdosas. En los apuntes de Valencia (1904) el sol ciego y los reflejos sobre la orilla son de intensos violetas.

Jávea (1905) le da nuevos motivos con la transparencia de sus aguas; había descubierto colores y sensaciones nuevos: “... un color en las aguas de una limpieza y un verde brillante, puro, una esmeralda colosal...”⁷

En la campaña de 1905, más dueño de sus recursos y con el optimismo que le presta la compañía de su familia, realizará algunos de sus cuadros más memorables. De Jávea le emociona la belleza e intensidad del color de las aguas, su transparencia. *Mar* (1905) es un puro, simple trozo de pintura que describe esa agua cristalina; *Nadadores, Jávea* (1905) es una representación asombrosa del efecto de la refracción, la descomposición de los contornos de los cuerpos de los nadadores bajo el agua en movimiento, con la profundidad sugerida por el color oscuro y el efecto espectral de los cuerpos sumergidos, como luego los describirá Blasco Ibáñez: “El cuerpo moreno del nadador tomaba, al descender, las transparencias de la porcelana.”⁸

El tratamiento en general del color en su obra es moderado, ligeramente agrisado, marcado por las transiciones suaves, más cercano a la armonía que al contraste; de claroscuros también atenuados, sin grandes sombras bruscas y profundas. Todo el conjunto tiende hacia lo luminoso, hacia una saturación progresiva y bien valorada del blanco, aunque éste solo aparezca crudo en el último matiz de la escala de grises.

7. De Sorolla (Jávea) a Clotilde (Valencia). 7 de octubre de 1896. CFS/268. *Epistolarios..., III*.

8. Vicente Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum* (1918). Recogida en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, octava edición-tercera reimpresión, 1975, p. 1011.



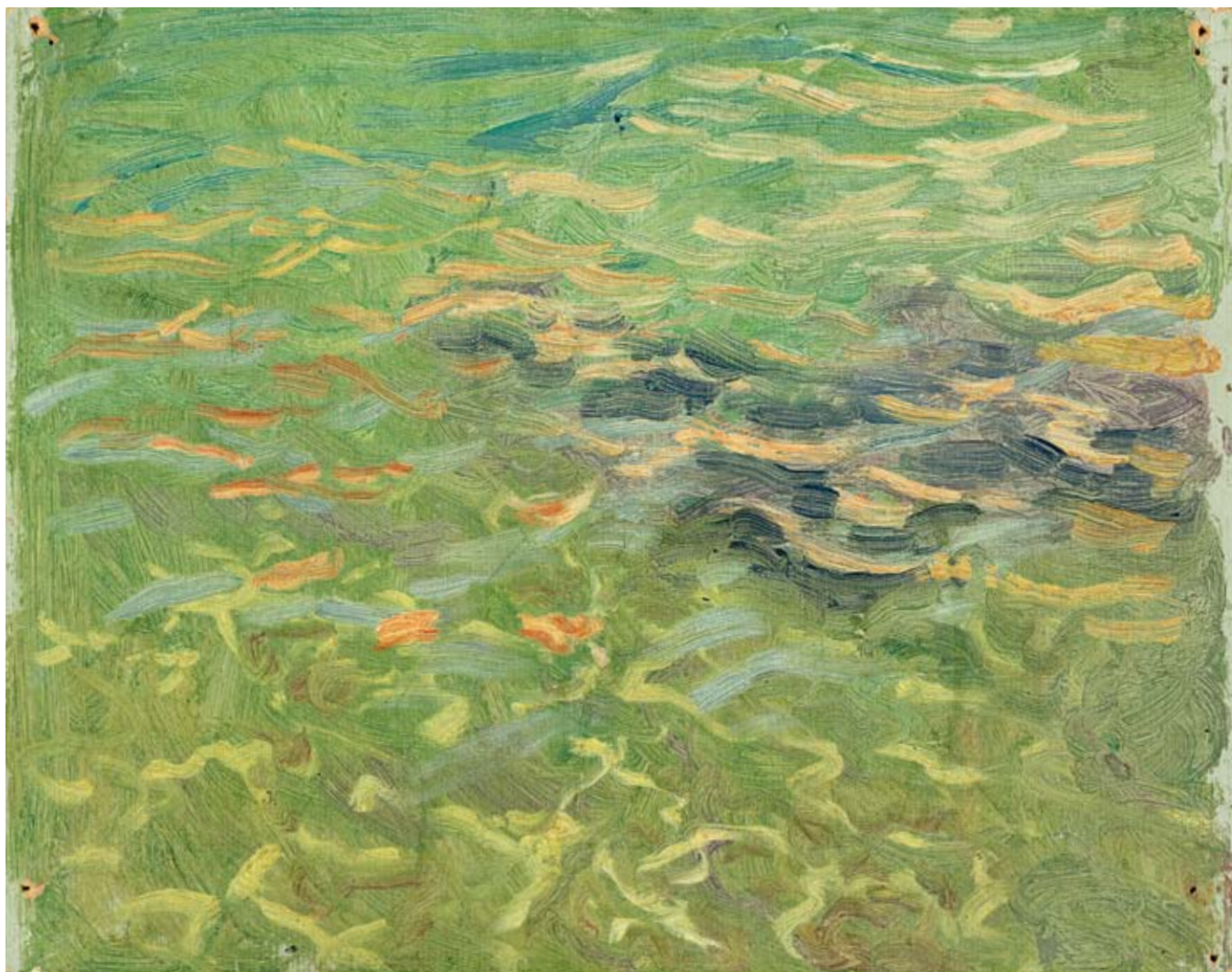
[29]

Joaquín Sorolla
Estudio para "Verano"
 Valencia, 1904
 Óleo/cartón, 22,5 x 26,5
 Museo Sorolla, N° Inv. 686



[30]

Joaquín Sorolla
Muchacho a la orilla del mar,
 Valencia
 1904
 Óleo/lienzo, 34,5 x 50 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 665



[31]

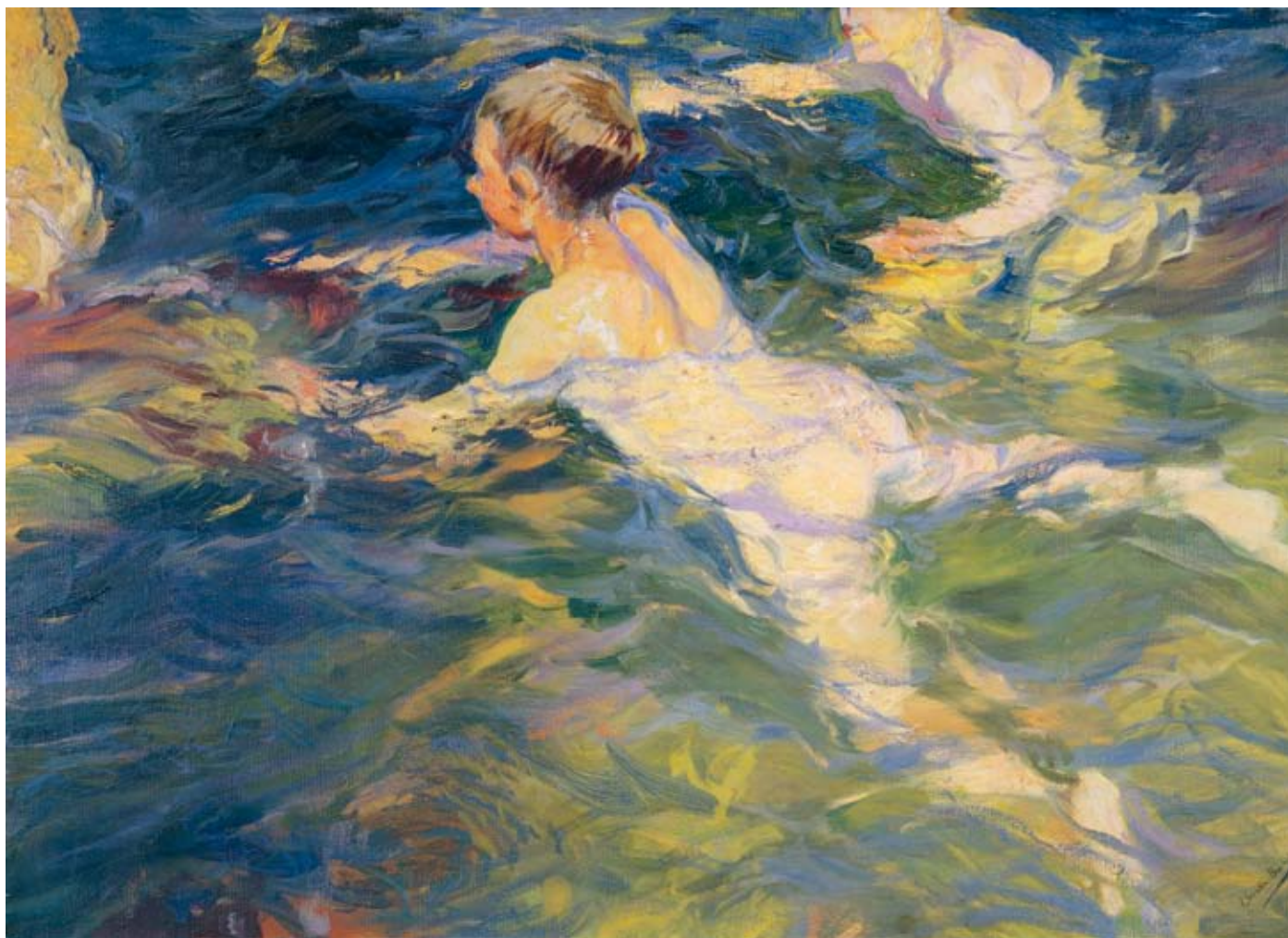
Joaquín Sorolla

Mar (Jávea)

1905

Óleo/cartón, 19 x 24 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 726



[32]

Joaquín Sorolla
Nadadores, Jávea

Firmado. 1905

Óleo/lienzo, 90 x 125 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 719



[33]

Joaquín Sorolla

María en la Playa de Biarritz

Firmado y fechado, 1906

Óleo/lienzo, 63 x 92 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 775



[34]

Joaquín Sorolla
En la playa, Biarritz
1906
Óleo/lienzo, 61 x 93 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 771

1.4. CONTRALUZ

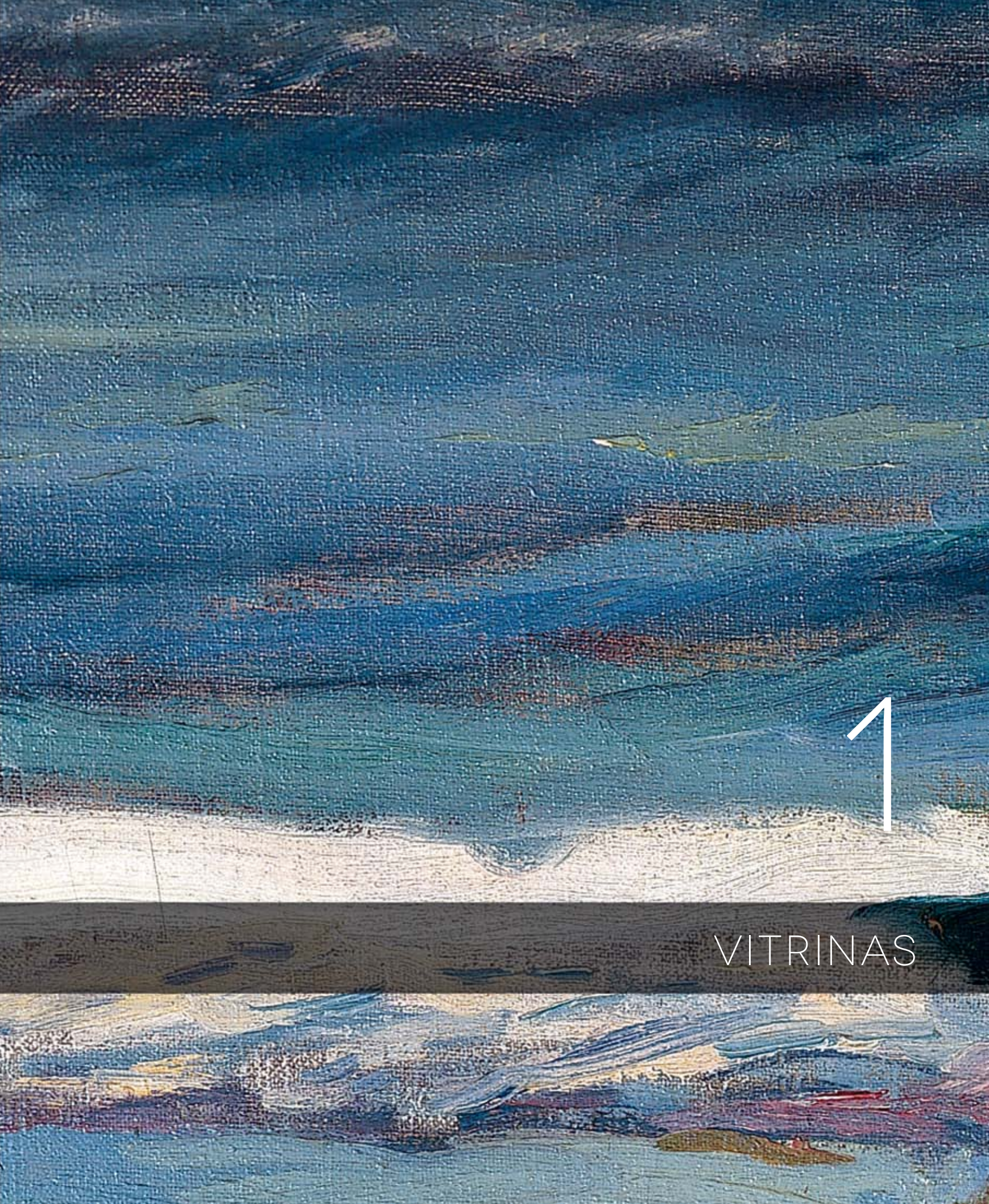
Esos cuadros sirven como bisagra entre la primera sección de la exposición, donde predomina una visión de detalle, y la segunda, donde predominan las visiones generales, ambientales, donde el cielo tiene mayor presencia y en las que el color identifica los momentos precisos de la luz a lo largo del día o en las distintas condiciones meteorológicas.

Una de las claves fundamentales en el trabajo de Sorolla está en la asociación de luz y color; el pintor calibra de manera magistral la sensación térmica del cuadro, las relaciones entre colores, conoce muy bien las posibilidades que le ofrecen los pigmentos y la lógica propia de la pintura.

En los dos contraluces pintados en 1906 en Biarritz, poco después de haber visitado París, se advierte la acomodación de los tonos a la luz amortiguada del norte, acaso influenciado por la pintura del danés Peder Severin Krøyer (1851-1909), acaso simplemente por su extrema sensibilidad a la luz. El pintor mediterráneo, habituado al sol fuerte de Levante, aprecia esta otra luz, que parece filtrada por densas capas de atmósfera. La hora del día y el efecto de contraluz eliminan las sombras y con ellas los volúmenes, y las figuras pierden peso y resultan casi

ingrávidas, meros planos de color. Los planos ligeramente indeterminados nos sugieren una forma captada al modo impresionista, pero manteniendo la unidad cromática en el color local. Sorolla maneja una forma abierta donde fondo y figura reciben idéntico tratamiento: él entiende la pintura como un todo, tan importante es la mancha de un rostro como el esbozo de una nube o el aire que lo rodea, todo es color, forma, composición, elementos que juegan reunidos sobre la tela, todos son pintura y deben encajar.

El atardecer en la playa de Biarritz, orientada a poniente, con el sol ocultándose sobre el agua y dejando en ella reflejos dorados, es radicalmente distinto del atardecer en Valencia, orientada a Levante, y donde el sol se pone sobre tierra. El reflejo, que debió de deslumbrar a Sorolla la primera vez que lo viera, tiene en ambos cuadros un protagonismo decisivo: particularmente en el que representa a María paseando sola por la playa, pues allí llena prácticamente la mitad del cuadro, cayendo vertical y marcadamente empastado compitiendo con la figura. El gusto por la composición “picada” (vista de arriba hacia abajo, donde desaparece la lejanía y el horizonte), favorece esas relaciones.



1

VITRINAS

1.5. COLOR, PERCEPCION Y NATURALEZA

La principal herramienta del pintor es el sentido de la vista, “yo pinto siempre con los ojos”,⁹ decía Sorolla, y no es esta una afirmación menor; él concibe la representación como un desvelamiento del mundo a través de la mirada; desde ella se extrae la “verdad” de la naturaleza: “...pues el esfuerzo general es hacer la verdad con sinceridad y gran vigor [...]”.¹⁰

Pero el camino que esas imágenes recolectadas en la naturaleza recorren hasta el lienzo entrelaza muchas habilidades, que el artista debe perfeccionar durante años de esfuerzo y dedicación. La percepción es un mecanismo de una gran complejidad. Los órganos y las operaciones fisiológicas que lo hacen funcionar son individuales, pero la percepción es un proceso fluido y constante de captación e interpretación, que a lo puramente físico, añade condicionantes íntimamente ligados a los conocimientos, la formación y las experiencias del individuo. Estas a su vez se arraigan en lo colectivo, penetrando en los dominios de toda una época, alcanzando todo el ámbito de la cultura y del arte en los que el pintor vivió. De un lado tenemos las capacidades de captación, y del otro, la destreza manual, la versatilidad, coordinación y sensibilidad de los movimientos del cuerpo, de la mano, para sugerir con gestos de pincel lo que el ojo percibe. Y luego están los medios técnicos y materiales de que dispone el pintor en su época y que han sido muy diferentes según el momento histórico al que perteneciera.

Un buen ejemplo de la dificultad de entender lo que vemos es el arco iris. Todos hemos podido observar este fenómeno que ocurre de manera natural cuando tenemos lluvia ante nuestros ojos y el sol a nuestra espalda. Venerado como un milagro divino desde la más remota antigüedad y analizado incesantemente a lo largo de la historia,¹¹ es todavía hoy objeto de discusión. Los textos griegos y romanos sobre el arco iris enumeran tres, cuatro y cinco colores, y solo Amiano Marcelino identifica seis, pero ninguno lo describe con el espectro que nosotros utilizamos en la actualidad. Para el mundo clásico en realidad lo importante del color era su luminosidad relativa, y los colores se clasificaban por su distancia entre el blanco y el negro; de hecho sus términos para nombrar los colores eran muy limitados, y algunos colores, como el azul, carecían de una clara identificación.

Aproximadamente dos siglos antes del nacimiento de Sorolla, Isaac Newton (1642-1727), en la década que va de 1656 a 1666, investigó sobre la composición de la luz blanca. Haciendo pasar la luz por el orificio practicado en la pared de una habitación oscura, y luego el haz conseguido por un prisma de caras no paralelas, logró descomponer la luz blanca en los diferentes colores que forman el arco iris. Newton definió los colores resultantes como rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta, y esta descripción ha tenido larga vigencia y es la que hemos estudiado de niños en nuestros libros de texto. Sin embargo, algunos

9. De Sorolla (Sevilla) a Clotilde (Madrid). 25 de marzo de 1918. *Epistolarios...*, II.

10. De Sorolla a Pedro Gil, 18 de julio de 1897. *Epistolarios...*, I.

11. “Desentrañando el arco iris”, John Gage, *Color y Cultura*, Madrid, ed. Siruela, 1993, p. 93.



[35]

Joaquín Sorolla

Arco iris

Valencia, ca. 1902

Óleo/lienzo, sobre cartón, 11,20 x 20,20 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 223



Pollia condensata

consideran que el añil es solamente la transición del azul al violeta, y que la visión del físico inglés estaba influida por el arraigado prestigio religioso y filosófico del número siete. Discrepancias como esta, sobre un fenómeno común que cualquiera puede observar, son una buena demostración de que nuestra vista no es un registro imparcial, sino que está sujeta a las ideas generales vigentes en cada época, a las creencias y también a aptitudes e intereses individuales de cada observador. Cada época, cada individuo, “ve” de una manera distinta. La ciencia analiza el mundo observado, y a medida que avanza en su comprensión, modifica nuestra percepción del mismo, que a su vez modifica la representación de ese mundo observado.

El análisis de la naturaleza de la luz, y por tanto del color, iniciado por Newton, tuvo un hito fundamental a mediados del siglo XVIII en los estudios del físico James Clerk Maxwell (1831-1879), que formuló la teoría electromagnética de la luz: Maxwell definió la luz como un campo vibratorio electromagnético; los distintos haces que componen la luz blanca vibran con frecuencias distintas, que van aumentando desde el rojo hacia el azul.

¿Y cómo da la luz el color a los objetos que vemos? Básicamente por dos vías: la física y la química.

Algunas superficies refractan la luz que reciben, enviando sus distintos rayos, según sus longitudes de onda, en direcciones diferentes, de manera que solo algunos de los rayos llegan a nuestra vista. Así ocurre con el color del cielo, que se debe a que el polvo de la atmósfera dispersa la luz azul con más fuerza que la roja¹²; y el del propio arco iris, que se debe a la refracción de la luz al atravesar las gotas de lluvia. Algunos de los colores más hermosos de la naturaleza se deben a la estructura física de las superficies que los

12. Philip Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner 2003 (*Bright Earth. The invention of color*, Penguin Books, 1972); François Delamare y Bernard Guineau, *Colour. Making and Using Dyes and Pigments*, Londres, Thames and Hudson, 2000. Victoria Finlay, *Color. A Natural History of the Palette*, Random House, Nueva York, 2002.



[36]

Caja entomológica

Colección entomológica de 19 mariposas disecadas de diferentes colores y tamaños.

En una carta de Joseph A. Weissberger a Sorolla, fechada el 21 de mayo de 1912 (Museo Sorolla, N° Inv° CS6467), aquél le comenta que le entregará las mariposas que le prometió, cazadas por él mismo en las selvas vírgenes del alto Paraná. Es

posible que se trate de éstas.

Museo Sorolla, N° Inv. 90.071

ostentan: las alas de las mariposas o las plumas del pavo real, por ejemplo, deben su esplendoroso colorido y sus irisaciones a la forma en que sus estructuras microscópicas dispersan la luz; este tipo de coloración aparece también en minerales y excepcionalmente en vegetales como la baya africana llamada *Polia condensata*, de un intenso azul iridiscente. Todas estas son formas físicas del color. Estos colores no se deben a pigmentos, y no son transmisibles a otros objetos.

Otros colores, en cambio, se deben a la composición química de los materiales. Cuando la luz ilumina un objeto cualquiera, éste absorbe una parte de los rayos y rechaza otros: éstos son los que vemos, y éstos son los que dan al objeto, paradójicamente, “su” color. La razón de que los distintos materiales absorban algunos de los rayos de la luz y rechacen otros es su diferente composición química, que “sintoniza” mejor con unas zonas del espectro que con otras. Algunos materiales, tanto minerales como animales o vegetales, tienen especial capacidad para transmitir su color a otros materiales, y han sido buscados y codiciados desde la antigüedad para teñir o para pintar. Por regla general llamamos tintes a las sustancias solubles, que pueden impregnar, y pigmentos a las sustancias insolubles, que deben utilizarse en forma de polvo, suspendido en un medio líquido que permita extenderlo sobre el objeto a cubrir y fijarlo a él.

La época en la que Sorolla desarrolla su carrera está ya plenamente inmersa en la filosofía del positivismo, que predica la observación y la experiencia como únicas fuentes fiables del conocimiento. El mismo impulso que lleva a los científicos a enfrentarse a la realidad desde su observación directa y la experimentación, lleva a los pintores a buscar una relación lo más directa posible con aquello que desean

representar, a librarse de los filtros, de las recetas, de los prejuicios de las enseñanzas recibidas y a intentar mirar el mundo con ojos nuevos para comprender el funcionamiento de lo que constituye su principal herramienta: el color. Porque lo que el pintor ve (como cualquiera de nosotros) es el color de la percepción, la imagen formada en la retina merced a la luz que ilumina los objetos.

El pintor entrena y educa su percepción para lograr una mayor “sensibilidad” al detalle, utilizando estrategias y referencias, que forman en parte un sistema personal de identificación y registro. Pero el pintor no pinta con luz, pinta con pintura, y ésta está formada, como hemos dicho, por pigmentos, polvos opacos desde los cuales el pintor debe intentar recuperar ese resplandor, esa vibración con que la naturaleza le deslumbra. Sorolla se quejará de “...la pobre miseria de los colores”¹³, refiriéndose lógicamente a los “colores” de los tubos de pintura. Toda la pintura de su época está marcada por esa lucha por darle a la superficie del lienzo la luminosidad, la brillantez, la vida que el color tiene en el mundo natural. Esa búsqueda recorre toda la producción de Sorolla, como la de los impresionistas antes que él.

El químico francés Chevreul (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889) fue una figura fundamental en la comprensión que la época de Sorolla tuvo del funcionamiento de los colores. Chevreul fue director de la fábrica de tapices de Gobelinos, y su trabajo le llevó a investigar a fondo sobre las propiedades de los tintes. Suya es la clasificación de las propiedades del color que sigue hoy vigente: tono, valor, saturación. Pero también investigó sobre la percepción del color, buscando la explicación al hecho de que, aunque se utilizaran hilos de colores brillantes, el efecto final en los tapices resultaba apagado.

13. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 16 de diciembre de 1918. *Epistolarios... II*.



Cinabrio



Azurita



Hematites



Lapislázuli



Limonita



Malaquita



Rejalgar Oropimente



Nadar (Gaspard Félix Tournachon)

Michel Eugène Chevreul

Copia a la albúmina

1886

© Ministère de La Culture-Médiathèque du Patrimoine, Dist.
RMN-Grand Palais/Paul Nadar

Su *Ley del contraste simultáneo de los colores* (1839)¹⁴ explicó científicamente lo que muchos pintores sabían por su experiencia: que nuestra percepción de cada color se modifica según los colores que lo rodeen; así lo expresa claramente, por ejemplo, el pintor Renoir: “Yo usaba amarillo de cromo, que es un color soberbio, pero que al parecer da sorpresas desagradables. Probé el cadmio [amarillo]: encontré grandes dificultades en su uso, hacía pesada la pintura. Entonces quise hacer mi pequeño Rubens. Empecé a pintar con amarillo de Nápoles, que es un color bastante opaco. Me dio toda la brillantez que necesitaba. Pero siempre es la misma historia... *Todo depende de lo que pongas a su alrededor.*”¹⁵

1. 6. EL PINTOR AL AIRE LIBRE. LA PALETA DE SOROLLA

“La naturaleza, el sol mismo, crea efectos de color de la misma manera, pero de forma instantánea. Ser capaces de representar esa visión evanescente es lo que de manera desesperada intentamos plasmar, utilizando cualquier medio a nuestro alcance. En tales momentos no soy consciente de los materiales, del estilo, de las normas, de nada que interfiera en mi percepción y el objeto o idea que percibo”.¹⁶

Naturaleza, percepción y color: de la naturaleza percibida a la pintura hay una distancia que pone a prueba no sólo los recursos artísticos del pintor, sino también las posibilidades de los medios materiales con que cuenta.

“Hoy he tenido un día espléndido (algo fresquito) y es la mañana que más a gusto he pintado, es que la obra la voy comprendiendo más a medida que avanza, o que me hago ahora más cargo de las bellezas del natural y pinto, mejor o peor, pero haciéndome gozar más la contemplación del bendito sol, que amo más cada vez, aun comprendiendo la pobre miseria de los colores”.¹⁷

En cada época de la historia, los artistas han encontrado a su disposición unos determinados medios para su oficio, y sus distintas aspiraciones artísticas los han hecho evolucionar, en busca de nuevos recursos que les permitieran alcanzar los efectos que perseguían. Tradicionalmente los pintores han dispuesto de un número limitado de pigmentos; su preparación para usarlos en pintura era un arte en sí mismo lleno de secretos. Estos conocimientos se guardaban celosamente en los talleres y gremios; el pintor debía hacerse sus colores, molerlos y mezclarlos, tareas que solían realizar los aprendices. El panorama cambia a mediados del siglo XVIII, cuando la industria química empieza a producir colores sintéticos, proporcionando a los artistas un nuevo repertorio de colores, muchos de ellos de una brillantez y limpieza imposibles de conseguir con los pigmentos naturales.

Los pintores de la generación de Joaquín Sorolla ya no están obligados a preparar sus colores, pues la industria se los da ya listos y envasados. Bien es verdad que algunos pintores fueron muy cautelosos con el uso de los nuevos colores, todavía no bastante experimentados, y prefirieron la seguridad de los materiales tradicionales, pero al menos doce de los nuevos pigmentos sintéticos pueden encontrarse en los cuadros de los impresionistas: amarillo limón, amarillo de cromo, amarillo de cadmio, naranja de cromo, verde de Scheele, verde esmeralda, verde viridian, verde de cromo, azul cerúleo, azul cobalto, ultramar artificial y blanco de zinc.¹⁸

Por otra parte, a mediados del siglo XIX se generalizó además el uso del tubo blando de metal para envasar los colores, lo que supuso una gran ayuda para la pintura al aire libre, pues permitió a los pintores desplazarse hasta cualquier lugar escogido con mayor facilidad, transportando sus materiales cómodamente. Algunos pintores atribuyeron una importancia decisiva al tubo de metal en la creación del Impresionismo: “Los colores en tubos, fáciles de transportar, nos permitieron trabajar plenamente del natural. Sin la pintura en tubo no habría habido Cézanne, ni Monet, ni Sisley o Pissarro, nada de lo que los periodistas llamarían luego Impresionismo”¹⁹.

La pintura al aire libre no era nueva, pero los impresionistas habían hecho de ella el pilar fundamental de su práctica: “Para los impresionistas era absolutamente esencial llevar al lienzo las impresiones de luz y sombra que encontraban, de primera mano, en exteriores. A veces tenían que hacer esfuerzos extraordinarios para buscarlas. Monet solía irse de excursión durante semanas enteras, desafiando la lluvia, el viento, la nieve y la mareas, para intentar atrapar los instantes preciosos cuando, en cada caso, regresaba la iluminación natural deseada.”²⁰

Sorolla hizo de la pintura al aire libre su religión. Toda su correspondencia personal está llena de referencias al placer de pintar al aire libre o, más exactamente, “al sol” y de observar “el natural”. Y siempre con la prisa, la urgencia

14. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1ª ed. París, 1839.

15. Renoir, citado por Albert André, *Renoir*, París, 1919; citado por Anthea Callen, *op. cit.*, p. 157.

16. Henry Tyrell: “Las 300 obras soleadas de Sorolla”, *The New York World*, 13 de febrero de 1909. Recogido en *Ocho ensayos...* p. 195.

17. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 16 de diciembre de 1918. CFS/1926. *Epistolarios... II*.

18. Philip Ball: *La invención del color*, Madrid, Turner, 2003, p. 232.

19. Renoir, citado por su hijo Jean Renoir, en *Renoir*, París 1962; la cita está recogida en Anthea Callen, *op. cit.*, p. 106, y en Philip Ball, *op. cit.*, p. 230.

20. Philip Ball, *op. cit.*, p. 224.



Cubilete para aguarrás fabricado en hojalata, que consta de depósito con base de plomo, colador con varilla separadora y tapa de sección semicircular.

Museo Sorolla, N° Inv. 75039

Pinceles utilizados por Joaquín Sorolla y conservados en el Museo. Algunos de ellos son largos, para pintar a cierta distancia del cuadro.

Detalle de uno de los pinceles, donde se aprecia la marca Reeves and Sons

[38]

Utensilios de pintura que pertenecieron a Joaquín Sorolla



Caja de pintura de Joaquín Sorolla. En su base exterior lleva una lengüeta de cuero de 11 cm de longitud y 1,8 cm de anchura, sujeta mediante dos pequeños tornillos en uno de sus extremos y un pasador de 3,2 x 0,8 cm, también de cuero con remaches metálicos. Su función sería la de permitir pasar el pulgar para sujetarla sobre la mano. Su tapa se podía utilizar como paleta.

Museo Sorolla, N° Inv. 90082

Paleta de Joaquín Sorolla. De formato cuadrado, adaptable a una caja de pinturas de las que se utilizaban para pintar al aire libre. Conserva restos de pintura al óleo de diferentes colores, preparados para ser utilizados.

Museo Sorolla, N° Inv.90083

[39]

Utensilios de pintura que pertenecieron a Joaquín Sorolla



Gustave Courbet

Bonjour, Mr. Courbet

1854

Montpellier, Musée Fabre

(El cuadro de Courbet muestra al pintor con sus utensilios cómodamente recogidos en una mochila).

de llevar al lienzo esos momentos irrepetibles de la luz: “Si tuviera que pintar despacio, no podría pintar en absoluto [...] Los efectos son tan fugaces que han de ser pintados con celeridad.”²¹

Como fue común entre los pintores *plenairistas*, Sorolla viajaba y se movía con los nuevos útiles de pintar que la industria ponía a su disposición: caballetes portátiles, pequeñas paletas cuadradas que se transportaban encajadas en cajitas de madera donde se llevaban también algunas tablillas para pintar y algunos, pocos, tubos de color; pocillos metálicos para limpiar los pinceles, que se podían colgar del caballete. Con ellos hace rápidos apuntes fáciles de resolver, pegado al motivo y siguiéndolo con la presteza de la luz cambiante. Apuntes que él llama “notas de color”. Estas notas, de las que se conservan abundantes ejemplos en el Museo Sorolla, nos dan impresiones muy directas del trabajo de Sorolla; a menudo pueden parecer, pese a su pequeño tamaño, cuadros independientes y perfectamente terminados.

Los estudios técnicos que han analizado la paleta de los impresionistas revelan en general el uso de un número reducido de colores, lo que se puede explicar como una necesidad impuesta por la pintura al aire libre pero también como una deliberada opción estética.²² Las preferencias de Sorolla las conocemos a través de la correspondencia de Sorolla con su amigo Pedro Gil, también pintor; a través de estudios y análisis químicos de algunas de sus obras, y gracias a los documentos conservados sobre sus encargos de materiales a distintos proveedores.

Gil le escribe en una ocasión: “He hecho traer los colores que me aconsejaste: mader carmín, mader tostado, cadmium naranja, id. claro, premeron aureolín, bermellón,

21. William E. B. Starkweather, “Joaquín Sorolla, el hombre y su obra”, en *Ocho ensayos...* pp. 149 y ss.

22. Anthea Callen, *op. cit.*, cap. 10, pp. 136 y ss.: “The Palette, from Tonal to Spectral”.

verde esmeralda, azul de cobalto, azul ultramar, son muy hermosos. ¿Qué tierras usas? Si me puedes aconsejar más colores te lo agradeceré.”²³ Y en su contestación, Sorolla le dice, “¿Probaste los colores? No gasto otros.”²⁴ Son nueve colores. Sin embargo, los análisis químicos de algunos cuadros de Sorolla revelan un repertorio más amplio²⁵.

Sorolla procuraba utilizar materiales de calidad²⁶ y encargaba sus pinturas a casas acreditadas de Londres o París. Su paleta se va depurando a medida que progresa como pintor y que dispone de más recursos económicos para adquirir mejores pigmentos. Los buenos colores eran caros, generalmente se fabricaban fuera de España y además Sorolla trabajaba muchas veces en grandes formatos, empastando mucho y aplicando gruesas capas de pintura, gastando mucho material. El Museo Sorolla conserva algunas cartas relativas a pedidos de materiales y también algunos tubos de pintura y pinceles (algunos de ellos de la marca Reeves&Sons) que pertenecieron al pintor. Por ejemplo, una carta²⁷ de la casa francesa Moirinat²⁸ en la que le anuncian los envíos de tubos de blanco y azul ultramar; otra de su discípulo Tomás Murillo, al que le ha encargado que le compre en Madrid 24 tubos de blanco de la marca Smit; Murillo no los ha encontrado y completa el encargo con tubos de la casa Lefranc²⁹; en otra ocasión su amigo Perico González le ofrece pinturas inglesas y le recomienda



Sorolla pintando en el Cabañal, Valencia

(pintando *Niños en la playa*)

1916-1917

Gelatinobromuro, 13,1 x 18,2 cm

Positivo antiguo

Museo Sorolla, N° Inv. 80.171

23. De Pedro Gil a Sorolla. París, 14 de agosto de 1905, *Epistolarios... I*.

24. De Sorolla a Pedro Gil. Jávea, 30 de agosto de 1905. *Epistolarios... I*.

25. David Juanes y Marisa Gómez, “La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones”, *Revista Bienes Culturales* n° 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, p. 133.

26. Dolores Fúster Sabater, “Museo Sorolla: estudio material y tratamiento de la colección de pintura”, *Conservación de Arte Contemporáneo, 9ª Jornada*, MNCARS, febrero 2008. Ministerio de Cultura, 2008.

27. Museo Sorolla, CS3569

28. Casa fundada en 1852 y especializada en “telas y colores finos para pintura al óleo y acuarela”.

29. Compañía francesa fundada en el siglo XVIII. Museo Sorolla, CS3786



Anónimo

Joaquín Sorolla pintando en la playa de Valencia

(pintando *Barcas en la playa de Valencia*, Col. Masaveu)

Positivo moderno

Gelatina DOP

Museo Sorolla, N° Inv. 80.103

Se pueden observar los útiles del pintor: el caballete portátil, sujeto con una piedra para darle estabilidad; la sombrilla, el pocillo para limpiar pinceles colgado del caballete, la caja de pinturas colocada sobre una silla. La sombrilla controla la luz sobre el cuadro, pero no protege del sol al pintor.

especialmente “una casa que las tiene de calidad superior: Winsor&Newton...”³⁰ Y Sorolla posteriormente escribirá a su amigo Pedro Gil, en París: “Mi cuñado García [Antonio] se va a Londres y te ruego, ya que lienzos no tenemos en esa, le entregues los francos que tenía destinados para ese objeto, para que me compre colores ingleses Winsor.”³¹ También encarga colores a la casa londinense de James Newman³².

A los azules de cobalto, ultramar y Prusia, Sorolla añade el verde esmeralda puro o mezclado con blancos o los azules anteriores, generalmente para el agua; pero en los reflejos que se producen sobre ésta encontraremos variedad de matices en mayor o menor saturación, que van desde el amarillo de cromo, de una intensa pigmentación ligeramente anaranjada, hasta los tonos cálidos y terrosos de los óxidos de hierro. El blanco es un color que Sorolla utilizará con asiduidad, mezclado con otros, o puro cuando lo que busca es un acento de luz. Ramón Pérez de Ayala hace observaciones interesantes:

“El pintor luminista usará bastante blanco. Pero insisto en que el blanco puro no existe ni como realidad ni como sensación. En España hemos tenido dos grandes pintores de blancos: Zurbarán, de blancos en un interior: Sorolla, de blancos a plena luz y bajo el sol. Si colocáis un lienzo, un pañuelo, un papel blanco junto a los más luminosos blancos de Sorolla, descubriréis con pasmo que no son blancos, sino azules, verdes, rojos, amarillos, violetas; si junto a los blancos de Zurbarán hallaréis que estos tampoco son blancos, sino pajizos, color corteza de pan o de papel de

30. Museo Sorolla, CS2433

31. Sorolla (Madrid) a Pedro Gil (París), junio de 1908, *Epistolarios...*, I. Winsor&Newton fue fundada en Londres en 1832 por Henry Newton y William Winsor.

32. Museo Sorolla, CS4400

CS/2123

Paris, 16^e Ave, 14.8.1905.
65 Boulevard Beaumarchais.
Eclairphone 659 57

Querido Joaquín: no viéndolo con tanta frecuencia del Sr. Nicolas Mourmizet de ida y vuelta 160 18^e Avenue. Me dijeron que dicho Sr. que vivía en París en casa de su hermano no había puesto más que sus cuadros en París y que los dos hermanos habían marchado para Avini. Cuando visito a dicho Sr. en París ya no estaba en París. Me dicen lo que quieres que haga con tu cuadro? Hace pocos días vino a verme el pintor M. Delage y como le dije que te habían ofrecido hacerlo una exposición en Junio me dijo que era muy mal para hacer exposiciones particulares. Me dijo también que muchos años de la 4^a de Indemnidad y han hecho varias exposiciones en casa de Georges Petit. Me dijo que si se quiere hacer pública y visitada hay que hacer las exposiciones antes de Mayo del momento que están habiendo los salones ya no hay nadie que visite las exposiciones particulares y los críticos no dan cuenta de estas exposiciones. Fíjate mucho que la prensa haga silencio sobre tu exposición. Lo peor que puede suceder pues ha

notado a pesar del gran éxito que tuvieron tus cuadros que la prensa había poco de ellos pues hay (una copia de met. A' order.) de no hablar de la pintura que no está hecha por franceses. Respecto a Petit me dijo que tenía mucho cuidado y de no hacer nada sino por éxito. Pero todo lo que no está hecho por éxito se olvidan fácilmente cuando los consigues.

Aquí en una hora de mucho trabajo y altura de las tres salas.

El asunto de este cuadro conviene en las campañas antes de decidir lo que conviene.

He hecho venir los colores que me acompañan: Madder brown - Madder tartar - Cadmium orange - id. brown, id. blue - Prussian blue - Vermilion - verde emerald, azul cobalt, azul ultramar, son muy hermosos. En tierras usas: si puedes conseguir más colores te lo agradeceré. Mucho me tarda saber lo que estas pintando. Mucho recuerdo de todos para todos. Un abrazo de tu amigo.

Pablo



Baena

Joaquín Sorolla pintando en San Sebastián

Positivo antiguo

Fotografía publicada en la revista *Blanco y Negro* el 11 de agosto de 1912

Museo Sorolla, N° Inv. 80.114

Sorolla pinta de pie, apoyado en un poste, utilizando la caja de pinturas que le sirve también de soporte para su tabilla.

estraza, bastante oscuros, cuando no -en las sombras- pardo intenso”.³³

Sorolla gusta de matizar ligeramente el color con blanco, para quitarle saturación pero sin volverlo lechoso; muchas veces lo empasta y así lo encontramos sobre los vestidos blancos o la espuma de las olas. El blanco de plomo o albayalde, que es el que utilizaba, aparece tocado con tendencia fría o cálida, según las zonas de claroscuro, empastado o transparente, pero siempre muy presente en sus imágenes. El blanco de plomo (actualmente prohibido por su toxicidad) era muy apreciado por los impresionistas, por la calidad mate que daba a las pinturas con que se mezclaba; este aspecto mate de la pintura era deliberadamente buscado por muchos de ellos, para lograr un efecto final parecido al del gouache, el pastel o el fresco; también la falta de barnizado final que observamos en la mayoría de los cuadros de Sorolla fue una práctica común entre los impresionistas, que identificaban el barniz con el excesivo acabado de la pintura académica y temían que su degradación con el tiempo alterara sus colores, entre otras razones.³⁴

Recopilando datos de las cartas y estudios sobre el color en la pintura de Sorolla, vemos que los colores que conformaban su paleta eran los siguientes:

Blanco: Blanco de Plomo (albayalde), Blanco de Zinc, Blanco de Plata (Hake White, Blanc d’argent). (El blanco de plata es en realidad blanco de plomo, pero de mayor pureza).

Negro: Negro Hueso, Negro Marfil, Negro Carbón.

33. Ramón Pérez de Ayala, “Literatura y pintura. El color para los antiguos”. *Blanco y negro*, 1929.

34. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 209 y ss.

MAISON FONDÉE EN 1852

CS-3569

Toiles & Couleurs Fines pour Peinture à l'Huile et Aquarelle

MOIRINAT

184, Rue du Faub^g St-Honoré, 184

PARIS

BOITES, CHEVALETS & MANNEQUINS

Dorure et Encadrements

EN TOUTS GENRES

Expédition en Province
et à l'Etranger

Paris, le 26 Juillet 1896

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous remercier, que je vous adresse ce jour en grande vitesse, par la commande que vous avez bien voulu me confier. Je vous en mets un cheval de 8^e au lieu de celui de 7^e.

J'ai mis tous mes soins à l'exécution de votre commande, j'en suis sûr, que vous en aurez toute satisfaction.

Je n'ai tardé à vous faire l'envoi, c'est que j'ai voulu vous faire savoir, ce que vos tubes de blanc, afin qu'ils soient bien frais.

Votre commande de couleurs, autrement reçue ce matin, vous sera expédiée lundi.

Dans l'attente de nouveaux ordres

Je vous prie d'agréer Monsieur mes cordiales
salutations
Moirinat

CS/4400

GRAND HOTEL DE PARIS
SEVILLE
DIRECTEUR PROPRIETARE
BERNARD ALVAREZ

Mar. 6, 1910.

James Newman,
London -

Dear Sir.

Please send to
Sr. D. Joaquin Sorolla y Bastida
9 Miguel Angel
Madrid
Spain.

samples and prices of
all your canvases for oil
painting and also
the following oil colors:

6 - $\frac{1}{4}$ lbs	Rose Madder @ $\frac{5}{4}$	$\frac{5}{4}$	1 - 12
6 "	Madder Carmine 8		2 - 8
6 "	Cadmium Orange 8		2 - 8
6 "	German deep $\frac{5}{4}$		1 - 12
12 "	Cobalt blue $\frac{5}{4}$		3 - 4
12 "	Cobalt blue sky $\frac{5}{4}$		3 - 4
12 "	Viridian $\frac{5}{4}$		3 - 4
6 "	Aureolin 10/8		3 - 4
6 "	Vermilion 8		2 - 8
2 "	extract of Madder Permanent 16		1 - 12
2 "	Madder Red 16		1 - 12
24 - $\frac{1}{2}$ "	Flake white $\frac{1}{8}$		2 -
	Blanc d'Argent		2. 28 - 8
	25%.		7 - 2
			<u>2 21 - 6^s</u>





[42]

Tubos modernos de pintura, con los colores que ya utilizaba Joaquín Sorolla



- Azul: Ultramar (ultramar artificial), Azul Cobalto, Azul de Prusia, Azul de Montaña (azurita), Azul Cerúleo.
- Rojo: Alizarin Crimson (004 W&N), Laca Roja, Bermellón, Rojo de Cadmio Claro, Rojo Inglés (Tierra), Rosa Madder Genuine (587 W&N), Carmín, Rojo Veneciano.
- Amarillo: Amarillo de Cadmio Claro, Amarillo de Cadmio Limón, Amarillo Cromo, Amarillo de Nápoles; Amarillo de Plomo, Laca Amarilla.
- Verdes: Verde Esmeralda, Verde de Cromo, Verde Viridian, Verde de Montaña, Verde Cobalto, Verde París.
- Naranja: Naranja de Cromo, Naranja de Cadmio; Naranja de Plomo, Minio.
- Violeta: Violeta de Manganeso, Violeta de Cobalto; Violeta Ultramar.
- Ocres: Sombra Natural, Sombra Tostada, Siena Natural.

Como podemos observar, el catálogo de pigmentos del que disponía el pintor era variado, con diferentes matices y posibilidades para cada línea de color: primarios y secundarios surtidos, que le permiten obtener colores más

limpios, variados y frescos que los conseguidos por la acumulación de mezclas. El color lleva más fuerza cuando está saturado, sí, pero sobre todo cuando sus relaciones en el conjunto de la obra se encuentran bien ponderadas, reforzándose unos colores con otros o apoyándose mutuamente para saltar hacia el espectador, allí donde el pintor desea poner el acento. El color necesita orden, transiciones, armonías y contrastes, momentos grises o de saturación: el color también es peso y medida, si no queremos que el ojo se pierda aturdido por la tela.

También los aglutinantes eran importantes, no sólo por su relativa velocidad en el secado sino por sus efectos en el aspecto final de la pintura; Sorolla usaba los aceites que eran comunes en su época: aceite de linaza, de nueces y de adormideras; se ha señalado la preferencia de algunos pintores impresionistas por este último, el aceite de adormideras o amapolas, que al secar no se alisa sino que mantiene la huella de las cerdas del pincel, y que además seca despacio, permitiendo al pintor trabajar durante varios días con la pintura fresca.³⁵

En cuanto a los pinceles, Sorolla usaba con frecuencia pinceles muy largos que le permitían pintar desde una distancia desde donde podía mantener en todo momento la visión del conjunto.

35. Anthea Callen, *op. cit.*, p. 101.



2

LAS HORAS DEL AZUL

2

LAS HORAS DEL AZUL

Los ejercicios en que Sorolla ha mantenido la mirada baja, apegada al suelo, concentrando su mirada en descifrar las formas y los colores que el agua en movimiento crea incesantemente ante sus ojos, le han hecho valorar la importancia de la pintura misma, de la propia materia del cuadro. La obligada rapidez de la ejecución va dejando sobre el lienzo pinceladas visibles, cortas y vibrantes o largas y dinámicas, pero en todo caso huellas del pincel, trozos de pintura. Y omitir deliberadamente el horizonte le ha ayudado a resolver la pintura en ese plano bidimensional que se ha convertido en su tiempo en una de las señales de la modernidad.¹

Después de esas “inmersiones” en los primeros planos del agua, Sorolla levanta la mirada para abarcar el mar como paisaje, y respira su color en las diferentes horas del

día: amanecer, atardecer, mediodía, incluso la noche. A lo largo de toda su producción alternará esas dos visiones: la mirada sobre la tierra o el agua, suprimiendo el horizonte, o la mirada alta, incluyendo el cielo y dando al cuadro una determinada atmósfera de luz y una dominante de color.

Cuando Sorolla pasa del detalle a abarcar en su mirada todo el horizonte, las grandes masas del cielo y la tierra son las dos referencias principales en la composición y sobre ellas se alojan las velas, las nubes, los cuerpos. El pintor no ve el cielo como un espacio etéreo en contraste con una tierra sólida: lo ve como un plano de color, y la capacidad de ese plano para organizarse junto a otros; ve las oportunidades que le ofrecen esas masas para representar armonías, acordes, entidades de color, en las que

1. Greenberg, *op. cit.*, Callen, *op. cit.*, p. 182; Clark, *op. cit.*, p. 12 y ss.

2. De Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid), 1907, varias fechas. *Epistolarios...*, III. El subrayado es nuestro.

todo lo observado es importante, todo es pintura y tiene su función dentro del cuadro.

La luz, su distinta calidad bajo el sol de levante o en las playas del norte, sus variaciones a lo largo del día, según las estaciones y el tiempo atmosférico, es el espectáculo del que él es apasionado espectador. En una serie de cartas a Clotilde, que permanece en Madrid al cuidado de la familia, escritas desde Valencia, donde está pintando en noviembre y diciembre de 1907, comprobamos su continua dependencia de las apariciones o ausencias del sol:

“He empezado esta mañana un estudio en la playa, día nuboso pero bonito, el cuadrito tendrá dos figuritas. Esta tarde empezaré otro, pues el mar está azul.” “El día está de medio sol pesado y soso.” “...a las 9 de la mañana estaba pintando en la playa y he aprovechado algo ésta; y espero no desperdiciarla esta tarde si el sol sigue.” “He tenido un espléndido sol esta tarde;” “...estoy muy cansado por haber sido la tarde muy pesada de viento y molestias pasadas en la playa, pero estoy contento pues he empezado una nota de color finísima, que procuraré aprovechar en días iguales; naturalmente no me gustaría persistiese mucho, por preferir el sol a todo.” “La mañana se arregló mucho en cuanto al sol, que es espléndido.” “Una vez [acabe] los dos de la tarde que me faltan por terminar daré comienzo a algunos grupos de pescadores que anden y luego barcas con el sol de la tarde en el mar y otros con lanchas en primer término, toros y grupos de gente.” “No he podido trabajar en lo empezado ayer (por no tener el sol limpio) pero he empezado otro cuadro, y van 21, de una barca en el mar que será bonito así que estoy contento, pues son sesiones bien aprovechadas; tengo un hambre por pintar como nunca he sentido, me lo trago, me desbordo, es ya una locura.”²

La luz, el color, y el *hambre por pintar*. Esta ansiosa persecución de los momentos de la luz, esa continua expectación, llegan a darle un dominio muy preciso de los matices del color en los distintos momentos del día.



Joaquín Sorolla
Noche en Jávea
1905

Óleo sobre cartón, 19 x 24 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 734

Joaquín Sorolla
Jávea

Firmado y fechado. 1898
Óleo/tabla, 13,50 x 25,60 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 426

2.1. TRANSICIONES

Transiciones reúne varios cuadros realizados en esos momentos fugaces de paso entre el día y la noche, particularmente atractivos por la belleza de los colores que el cielo ostenta solamente en esos momentos, y la rapidez con que la luz transfigura el paisaje: desde los momentos dramáticos en que el último sol, rojizo y rasante, arroja sobre las cosas una luz intensa que los dibuja con fuerza y resalta su volumen, proyectando largas sombras, hasta ese otro momento poético en que, puesto ya el sol, desaparecen los contrastes y todo el escenario se vuelve ingravido y se envuelve en una luz suave y homogénea.

Para el pintor al aire libre cualquier hora del día es complicada, pero el trabajo al amanecer o atardecer es un auténtico desafío; su mirada enfoca necesariamente solo una pequeña zona del campo de visión, y mientras él analiza el detalle enfocado, todo cambia alrededor de ese punto: nada se queda quieto para esperarle. Baja la mirada a la paleta, escoge el color o los colores, los mezcla, calibra su matiz, la pastosidad que desea, el valor en claroscuro de lo obtenido; trata de intuir como quedará esa mezcla sobre el lienzo y en relación a los colores que la rodearán, decide la dirección y el gesto de pincelada, quizás haga más fluida la pintura con ayuda de un diluyente, y cuando finalmente aplique el color a la tela, descubrirá que el original, el modelo natural del que partía, ya ha cambiado. “Si tuviera que pintar despacio, no podría pintar en absoluto [...] Los efectos son tan fugaces que han de ser pintados con celeridad.”³

Ernest Hareux, en su *Manuel pratique de la peinture a l'huile*,⁴ recomendaba que para las puestas de sol se utilizaran lienzos pequeños, que permitieran al menos realizar un esbozo muy completo en una sola sesión, pues por rápida que fuera la ejecución, “las nubes siempre se habrán desplazado por el viento, y al haberse movido el sol e iluminarlas de modo diferente, ya no es posible comparar lo que uno vio antes con lo que uno ve un cuarto de hora después.”

El pintor necesita estrategias. La primera relativizar la objetividad, ser flexible y cambiante como lo es la naturaleza. Sorolla se va haciendo consciente de sus virtudes y evoluciona también hacia la aceptación de los límites propios, comprendiendo la incapacidad de los materiales pictóricos para representar plenamente la “verdad” que sus ojos ven en el natural. Esta apertura le hace acercarse a posibilidades y recursos de otros pintores, que antes negaba, y ahora le enriquecen.

“... miro al puerto (entra un gran vapor), todo el conjunto tiene el color de una gran perla —no hace viento, veremos que luz tenemos a las 8 de la mañana; ahora son las 7 en punto.”⁵

Cap Martí (Jávea, 1905) es uno de esos momentos en que la transición entre la brisa de la noche, de la tierra al mar, y la brisa del día, de mar a tierra, deja por algún tiempo el aire en calma y el mar queda liso como un raso. El sol ha salido ya y empieza a ascender sobre el cielo, perdiendo la tonalidad rosada del amanecer. Todavía está cerca, sin embargo, del horizonte del mar e ilumina muy rasante

3. Sorolla, entrevista con William E. B. Starkweather, “Joaquín Sorolla, el hombre y su obra”, en *Ocho ensayos...* pp. 149 y ss.

4. Ernest Hareux, *Manuel pratique de la peinture a l'huile*, París, 1888-89. Vol. II, *Paysages, marines*. Citado por Anthea Callen, *op. cit.*, p. 186. Hareux (París 1847-Grenoble 1909) fue pintor paisajista, autor de libros sobre técnicas de pintura.

5. Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid), 1907. CFS/441. *Epistolarios...*, III.



[44]

Joaquín Sorolla
Cap Martí, Jávea
1905

Óleo/lienzo, 63 x 95 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 729



[45]

Joaquín Sorolla
Isla del Cap Martí, Jávea
Firmado y fechado. 1905
Óleo/lienzo, 43 x 92,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 728



Joaquín Sorolla
La sombra de la vela, Valencia
 1908
 Óleo/lienzo, 47,5 x 70 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 813

el agua serena: cielo y mar se funden en un mismo color. *Isla del Cap Martí* (Jávea, 1905) es una visión distinta de la misma zona de costa rocosa, con luz de tarde: el primer plano está ya en sombra y el último golpe de la luz rojiza roza todavía los bordes de la costa. Imágenes idílicas de un lugar entonces virgen, que Sorolla vivió como un paraíso y disfrutó con su familia en días felices que serán luego un lugar recurrente de grandes recuerdos. Cuadros marcados por una ejecución rápida pero en los que el gesto de la pincelada transmite claramente las sensaciones del pintor.

Asociada al atardecer hay también una sensualidad poética a la que nos abandonamos cuando contemplamos esos “acordes de color”, en palabras de Joaquín Sorolla. Para un pintor del “natural” es difícil no dejarse llevar por la necesidad de pintar cuando la luz poniente, atravesando las densas capas de atmósfera, genera combinaciones de color tan efímeras como seductoras. *La llegada de las barcas, Jávea* (Jávea, 1905) y *Puerto de Valencia* (Valencia, 1907) son ambas imágenes de ese momento en que el sol se ha puesto ya: el claroscuro se apaga, las formas pierden volumen, todo aparece transformado y distante y deriva suavemente hacia una calma violeta.

En 1908, en tono de *boutade*, Sorolla diría a un periodista: “A pesar de todos sus excesos, el movimiento impresionista nos ha legado un gran descubrimiento: el color violeta. Es el único descubrimiento de importancia en el mundo del arte desde Velázquez.”⁶ Pero cuando escribe a su mujer, Clotilde, utiliza otro tono y su descripción casi nos sitúa físicamente ante la escena, el instante en que desaparece la aparente neutralidad del día y el color se despliega en matices mientras el sol declina:

“¡el agua era de un azul tan fino! y la vibración de luz era una locura. He presenciado el regreso de la pesca: las

6. William E. B. Starkweather, “Joaquín Sorolla, el hombre y su obra” (1908), en *Ocho ensayos... cit.*, p. 159.



[46]

Joaquín Sorolla
La llegada de las barcas, Jávea

Firmado y fechado. 1905

Óleo/lienzo, 54 x 99,5 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 739



[47]

Joaquín Sorolla
Puerto de Valencia

Firmado y fechado. 1907

Óleo/lienzo, 60 x 100 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 802



Joaquín Sorolla
La sombra de la barca
Valencia, 1903
Óleo/lienzo, 61,7 x 93 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 605

hermosas velas, los grupos de pescadores, las luces de mil colores reflejándose en el mar [...] me proporcionaron un rato difícil de olvidar.”⁷

“Aprovecho los últimos fulgores de la luz y te escribo esta mirando al puerto, que está precioso; empiezan a brillar las luces de los vapores y envuelve todo el puerto un color rojizo violeta muy fino...”⁸

Entre estas dos obras, una de 1905 y otra de 1907, se ha producido el gran triunfo personal de Sorolla en París, en la exposición celebrada en la galería Georges Petit entre el 11 de junio y el 10 de julio de 1906, donde exhibe más de cuatrocientas cincuenta obras; una exposición abrumadora en cantidad y calidad, que tuvo una entusiasta repercusión en la crítica:

“Todo parecía haber sido improvisado por un delicioso y potente genio del color, y cada lienzo revelaba la transcripción instantánea de las visiones cromáticas más fugaces por una mano tan presta a pintar como la mirada a percibir. [...] una fogosidad frenética, la alegría más loca de pintar cuanto mayor era la dificultad asumida; y de repente, junto a estas pirotecnias deslumbrantes, esas fanfarrias de laca, de cromo, de cobalto, surgían los trazos más suaves en gris y beis, con una reticencia y una fragilidad totalmente whistlerianas. Desprendía una ciencia ilimitada, exaltada por la embriaguez creativa, una ciencia viva e innata.”⁹

Entre estas dos fechas, igualmente, se han producido en París las principales apariciones conjuntas de los fauvistas en el Salon d’Automne y el Salon des Indépendants. Aunque Sorolla nunca los menciona, hay en *Puerto de Valencia* (1907) una aproximación menos naturalista a la pintura; el color llena el lienzo sin definir formas ni distancias; las figuras

7. Sorolla (Valencia) a Clotilde, Madrid, 23 y 24 de noviembre de 1907. CFS/430 bis. *Epistolarios*, III.

8. Sorolla (Valencia) a Clotilde, (Madrid), 29 de noviembre de 1907. CFS/436. *Epistolarios*, III.

9. Camille Mauclair, “Sr. Sorolla y Bastida”, publicado originalmente en *Art et Décoration*, revista mensual de arte moderno, octubre de 1906. Recogido en *Ocho ensayos...*, p. 57.



[48]

Joaquín Sorolla
Pescadora con su hijo, Valencia
Firmado y fechado. 1908
Óleo/lienzo, 90,55 x 128,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 814



aparecen como leves grafismos dibujados directamente con el pincel. Este uso emocional del color es una constante en Sorolla, pero en este cuadro tiene una afirmación excepcional que recuerda al uso que hacían de él los pintores fauves.

Pescadora con su hijo (Valencia, 1908) es un cuadro de contrastes y volúmenes rotundos: el sol poniente todavía ilumina con fuerza. En Valencia, orientada a Levante, el sol se pone sobre tierra; bajo el sol oblicuo de la tarde los contrastes son intensos y el mar se oscurece. La mujer, de espaldas al agua y mirando hacia el sol, se tapa los ojos deslumbrada. Tras ella su sombra se alarga sobre la arena, ocupando un gran espacio en el cuadro, como en otras obras de Sorolla donde los objetos desaparecen y sus sombras los suplantán llenando el cuadro.

2.2. PLENO SOL

Pintores al aire libre!!! esto no lo hicieron los antiguos... ni los modernos.¹⁰

Sorolla se refería normalmente a pintar al aire libre como “pintar al sol”; y no le acobarda el sol intenso, el pleno sol, sino que le produce un estado de exaltación: “Deseo salga el sol mañana y entre en calor artístico...”¹¹

“Y efectivamente, era Sorolla que llegaba a su casa después de diez horas de trabajo en la playa, a cielo libre, desafiando el rabioso sol.

Hay sin duda una providencia que vela por los grandes artistas, y ese sol que todos los veranos mata a algún trabajador del campo, todavía no ha podido con Sorolla, valeroso soldado de la pintura que, como si fuera una salamandra, se pasa el día entero entre la arena que vomita llamas; sin quitasol, porque su sombra podría modificar la visión clara de la luz y de los objetos, sin otro abrigo que la minúscu-

Esparza, J. Antonio
Joaquín Sorolla pintando en el Cabañal (Valencia)
Positivo antiguo
Gelatina DOP
1909
Museo Sorolla, N° Inv. 80.095

la ala de su sombrero, pinta que pinta, olvidado de todo, embriagado por la hermosura de la naturaleza a la misma hora que las calles quedan desiertas, la vida parece suspenderse y aterrados por el calor insufrible nos refugiamos en los rincones más húmedos y oscuros.”¹²

En muchas de sus cartas habla de la pintura al aire libre: las incomodidades y la variabilidad de las condiciones, pero también la frescura y la riqueza de la pintura directa, los hallazgos que permite el contacto directo con el natural y su influencia en los estados de ánimo del pintor: “...estoy muy cansado por haber sido la tarde muy pesada de viento y molestias pasadas en la playa, pero estoy contento pues he empezado una nota de color finísima, que procuraré aprovechar en días iguales; naturalmente no me gustaría persistiese mucho, por preferir el sol a todo, pero no hay sino conformarse y trabajar muy vivamente...”¹³

En esta carta, como en tantas otras, manifiesta su clara preferencia por el sol mediterráneo. Si algún lugar define mejor la pintura de Joaquín Sorolla, ese es la playa del Cabañal en Valencia, que se prolonga hacia el norte en la Malvarrosa. Esta playa familiar, cercana, llena de recuerdos de su niñez, de experiencias vividas con sus hijos y su mujer, representa perfectamente la pintura de Sorolla y su actitud ante la vida. En ella conoció, mientras pintaba, a Vicente Blasco Ibáñez, que paseaba por la playa; allí realizó infinidad de trabajos de todos los tamaños y con todos los tipos de iluminación, bajo la luz valenciana y su sol poderoso. Ese será el escenario de algunos de los cuadros



Joaquín Sorolla
El baño del caballo
 Valencia, Playa del Cabañal, 1909
 Óleo/lienzo, 205 x 250 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 839

10. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 7 de diciembre de 1918. CFS/1917. Sorolla desesperado tras varias jornadas de lluvia. *Epistolarios, II*.

11. De Sorolla (Buñol) a Clotilde (Valencia). 7 de octubre de 1892. CFS/146. *Epistolarios, III*.

12. V. Blasco Ibáñez, "El gran Sorolla", *El Pueblo*, 9 de junio de 1900. Recogido por F.J. Pérez Rojas en el catálogo de la exposición *Tipos y paisajes*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998-1999, p. 380.

13. De Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 4-5 de diciembre de 1907. CFS/44. *Epistolarios..., III*.



Joaquín Sorolla
La hora del baño, Valencia
Verano 1909
Óleo/lienzo, 150 x 150,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 835

más representativos del Museo Sorolla (y algunos de los más importantes del conjunto de su producción): *El baño del caballo* (1909), *Paseo a orillas del mar* (1909), o *La bata rosa* (1916), entre otros.

Una relación entre el observador y el objeto verdaderamente jugosa y llena de empatía. Allí le apasiona pintar, mezclado entre los chiquillos, los pescadores y sus barcas, con la luz cenital del mediodía llenándolo todo. Sorolla parece enfadarse con el Cabañal cuando el tiempo no acompaña o el mar no está de su gusto, para luego congraciarse nuevamente ante la playa hermosa, llena de luz y de vida. La pintura a pleno sol constituye una apuesta personal por el optimismo, contrapuesta a la pintura oscura de otros pintores españoles de su generación. La luz reina en su pintura no solo como un valor natural, sino que adquiere un valor moral, como una afirmación simbólica de confianza hacia los valores positivos de la España que él vivió.

Un ejemplo magistral de estas pinturas mediterráneas es *Saliendo del baño* (1914). Bajo el sol vertical del mediodía, una madre saca a su hijo del agua, protegiéndolo con una toalla. Sobre el lienzo blanco, sobreexpuesto a la luz solar, la claridad se empasta y acumula llegando al albayalde puro (blanco de plomo) como tono final. Por debajo, la luz filtrada se derrama por el contraluz del cuerpo del niño y la blusa de la madre, descomponiendo su blancura en rosas y azules deslumbrantes. Detrás, el mar dividido en franjas de un agua intensamente azul donde reverbera la luz.

El cuadro tiene una poderosa unidad donde las formas se construyen como un continuo tránsito, sin cortes bruscos; los contornos de las figuras se abren ligeramente hacia los planos contiguos, y los blancos del fondo y la espuma de la olas se acercan hacia las figuras y se relacionan con ellas, negando la profundidad del escenario, cohesionando la unidad visual de toda la composición. Volvemos a citar a Camille Mauclair, que tan admirativamente había descrito



[49]

Joaquín Sorolla

Saliedo del baño

Firmado y fechado. 1915

Óleo/lienzo, 130 x 150 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 1115



Joaquín Sorolla
Después del baño, Valencia
Verano de 1909
Óleo/lienzo, 154,5 x 150 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 836

la pintura de Sorolla con ocasión de su exposición de 1906 en la galería Georges Petit:

“Coetáneo de los impresionistas franceses, pero sin conocerlos mucho y en cualquier caso, al margen de su influencia, sólo dejándose aconsejar por el aire libre y empeñado en preservar toda la importancia del dibujo, movido por la imperiosa necesidad, tan latina, de armonía, de equilibrio, de composición [...], el Sr. Sorolla acabó por acercarse a algunos de nuestros maestros simplemente porque hacía por su parte lo que ellos hacían por la suya: renegaba de las fórmulas y se instalaba en plena naturaleza. La riqueza de su visión le ha permitido, en armonía con la riqueza de su cielo natal, licencias tan fastuosas como las de nuestros impresionistas, pero manteniendo su técnica al margen de la de éstos. Juega con los valores sin quebrar el tono, dando pinceladas limpias y definitivas, sin fragmentarlas, consiguiendo el brillo merced a un uso muy clásico de las combinaciones.”¹⁴

En 1915 Sorolla está ya totalmente embarcado en el encargo de las pinturas para la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. A mediados de septiembre de 1915 llega a Barcelona y allí permanecerá, hasta el 19 de diciembre, con el fin de documentarse y encontrar motivos para la realización de *Cataluña. El pescado*. Buscando escenarios adecuados, llega a Lloret de Mar y encuentra en Santa Cristina el paraje que busca: “Santa Cristina es una maravilla: grandes pinos sobre el monte con escollos claros de color, sobre un mar maravilloso de azul y verde, algo griego, y estupendo.”¹⁵

14. Camille Mauclair, “Sr. Sorolla y Bastida”, publicado originalmente en *Art et Décoration*, revista mensual de arte moderno, octubre de 1906. Recogido en *Ocho ensayos...*, p. 68. El testimonio de Mauclair es particularmente valioso porque en el entorno de Sorolla su artículo se consideró el más acertado. El 14 de octubre de 1906, Pedro Gil escribe a Sorolla: “[...] Acabo de leer el artículo de Mauclair; es el mejor que han escrito sobre ti, diré más, es el único, pues los otros te hacen elogios pero no saben comprenderte. Debes estar contento pues no sabes cuánto me alegro de haber sido el que ha ido a buscar [al Lévy] para presentártelo y pedirle de hacer escribir un artículo a Mauclair”. (*Epistolarios... I*). Mauclair era el seudónimo de Séverin Faust (1872-1945), escritor y crítico de arte francés.

15. De Sorolla (Barcelona) a Clotilde (Madrid). 30 de septiembre de 1915. CFS/1495. *Epistolarios... II*.



[50]

Joaquín Sorolla
Costa de Santa Cristina, Lloret de Mar
1915
Óleo/lienzo, 70 x 100 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1122



Joaquín Sorolla
Cataluña. El pescado
 (1915)
 Óleo/lienzo, 351 x 485 cm
 Nueva York, Hispanic Society of America

Algo griego. El mar mítico que también inspiraba a su amigo Blasco Ibáñez: “En este mar interior habían aprendido los hombres el arte de navegar. Todos miraban a las olas antes que al cielo. Por el camino azul habían llegado las maravillas de la vida, y de sus entrañas nacían los dioses.”¹⁶ Estas imágenes a pleno sol transcriben el entusiasmo del pintor por pintar al aire libre. Las cartas nuevamente caminan en paralelo a su obra y suponen una documentación esencial para comprender las sensaciones y motivaciones del pintor.

Santa Cristina posee ese sabor marcadamente mediterráneo que aún siempre la alegría de su belleza presente y la nostálgica llamada de su pasado. El cuadro presenta una composición cerrada, un espacio donde la profundidad se limita en beneficio de una distribución de planos de color, apretados unos con otros e influyéndose mutuamente. Fríos y cálidos alternando según la representación naturalista, con los violetas haciendo de transición entre las dos gamas. La sombra del borde inferior da peso y entidad al suelo de tierra. El tratamiento del claroscuro da frescura a las masas del conjunto, trabajadas con mucha densidad, como solía hacer Sorolla, que, respetando la forma y el color local, daba mucho peso a las composiciones, mitigando un poco esa sensación con pinceladas sueltas que rompen ligeramente los contornos. El cuadro es un estudio que luego servirá, agrandado, como fondo del panel de *El Pescado. Cataluña*, y que llenará posteriormente de personajes rodeados de cestos repletos de peces, en el primer plano.

“El día es de sol, limpio, espléndido, acariciador, lleno de esa vida tan valenciana, que parece vuelves a la infancia.”¹⁷ Este párrafo, escrito años después, parece que describe sin

16. Vicente Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum*, 1918. En Vicente Blasco Ibáñez, *Obras Completas*, tomo II, Aguilar, 1946. Octava edición-tercera reimpresión, 1975, p. 1014.

17. De Sorolla y Joaquín (Alicante) a Clotilde (Madrid). 29 de septiembre de 1918. CFS/1876. *Epistolarios...*, II



[51]

Joaquín Sorolla

Las velas

1916

Óleo/lienzo, 75 x 90 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1136



Anna Christian
Varar la barca, Valencia
1915
Albúmina. 20,1 x 28,5 cm. Positivo antiguo
Museo Sorolla, N° Inv. 83428

embargo este cuadro, *Las velas*, pintado en la Malvarrosa en 1916, en un descanso de su fatigosa tarea en los muros de la Hispanic Society.¹⁸ Acariciador, es la palabra. El cuadro es de una nitidez y una belleza que tiene algo de táctil, de aterciopelado. Uno de esos espectáculos del azul que arrebatan a Sorolla.

Sin dejar de ser colorista y muy pictórica, la imagen propone cierto toque fotográfico de una gran nitidez, parecería que Sorolla, adelantándose a su tiempo, nos ofrece la primera instantánea en color. Como observamos en la fotografía tomada en el Cabañal, la playa debía de representar un espectáculo formidable a los ojos del pintor, con las baterías de barcos de pesca apostados en la arena, y los altos mástiles verticales sujetando las velas y dominando formalmente el lugar; detrás el agua del mar llena de movimiento y matices, y luego, envueltos entre tanto claroscuro y color de grandes planos, los pescadores y los bueyes aportando el calor de la vida al conjunto.

2.3. COLORES Y HUMORES DEL MAR

En España, la nueva cultura del veraneo pone de moda en el siglo XIX sobre todo las playas del norte, donde el clima más fresco permite a los elegantes conservar la compostura. De entre ellas, es San Sebastián una de las preferidas, por ser la escogida por la reina regente.¹⁹ Sorolla alterna sus veranos en Valencia con estancias en el norte: Asturias, y sobre todo Guipúzcoa: San Sebastián, Zarauz, Gueta-

18. Blanca Pons Sorolla, en el catálogo de la exposición *Joaquín Sorolla*, Museo del Prado, 2009, pág. 456.

19. Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, "Casetas, balnearios y casinos. Ámbitos para el itinerario del veraneante", en Lily Litvak: *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, catálogo de la exp., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, p. 65.

ria; también la playa francesa de Biarritz. Él viaja siempre pertrechado con sus materiales de pintor *plenairista*, y en estas costas encuentra una luz más suave y matizada, unas condiciones más cercanas a las que los pintores franceses del realismo y el impresionismo habían reflejado en sus escenas de las costas atlánticas.

El Ratón de Guetaria (1908) y *Playa de Zarauz* (1910) nos descubren unas relaciones de color diferentes, más apagadas y agrisadas, cuando la luz solar aparece filtrada por las nubes. Son dos cuadros parecidos a pesar de mediar dos años entre ellos y de situarnos en dos lugares diferentes. El mar pierde la intensidad de sus azules y adquiere tonos pálidos de verde; el esmeralda aparece en la vegetación de los promontorios, apoyándose sobre los ocre de la tierra, y la dispersión de la luz suaviza los contrastes y favorece la unidad en el color.

Sorolla pintó San Sebastián en 1889, 1900, 1902, 1904, 1911, 1914, 1917 y 1918. Los primeros trabajos realizados allí que se conservan en el Museo datan de 1889 y en ellos apreciamos aún la influencia de la tradición, en unas imágenes que todavía no tienen la impronta personal de nuestro artista. En esos años descubrimos escenas del puerto, de la ría de Pasajes, estudios del agua: reflejos y brillos, y apuntes de personajes descansando en la playa o paseando por paseos marítimos o terrazas, donde generalmente no falta una pequeña franja de color reservada al mar, que siempre parece estar presente en la mirada del artista.

Los trabajos de 1917-1918 en San Sebastián nos llevan inevitablemente a recordar las series que Monet emprendió en la década de 1890: la catedral de Rouen (hasta 30 versiones), los almiares (otros tantos), los álamos... series en las que el pintor francés persiguió hasta la obsesión las transformaciones de su motivo bajo las distintas condiciones de la luz, cambiando de lienzo a cada rato, pintando hasta nueve cuadros a la vez, según el momento del día.



Joaquín Sorolla
Playa de San Sebastián
1900
Óleo/tabla, 23,6 x 32 cm
Museo Sorolla, n° inv 500

Joaquín Sorolla
Bajo el toldo, playa de Zarauz
1910
Óleo/lienzo, 99 x 126 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 887

[52]

Joaquín Sorolla

Playa de Zarauz

1910

Óleo/lienzo, 68 x 78,5 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 884



[53]

Joaquín Sorolla

El ratón. Guetaria

Firmado y fechado. 1908

Óleo/lienzo, 63,5 x 92 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 811





[54]

Joaquín Sorolla
Playa de Gros, San Sebastián

1917-18

Óleo/lienzo, 52 x 72,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1004



[55]

Joaquín Sorolla
Monte Ulía, San Sebastián

1917-18

Óleo/lienzo, 52 x 72,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1181



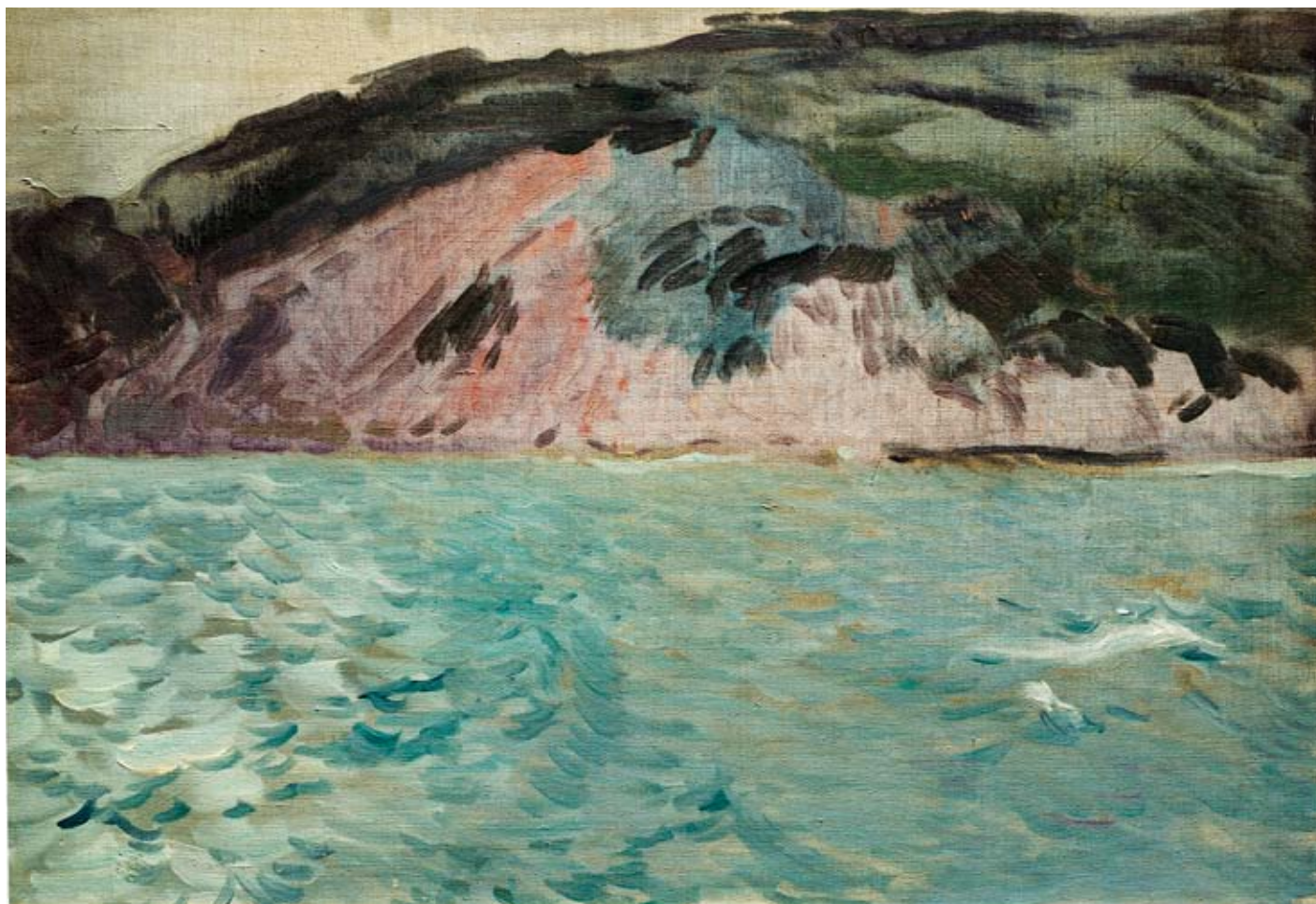
[56]

Joaquín Sorolla
Rompeolas, San Sebastián
1917-18
Óleo/lienzo, 81 x 105 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1180



[56]

Joaquín Sorolla
Rompeolas, San Sebastián
1917-18
Óleo/lienzo, 81 x 104,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1178



[57]

Joaquín Sorolla
Monte Ulía, San Sebastián
1917-18
Óleo/lienzo, 52 x 72,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1248



[58]

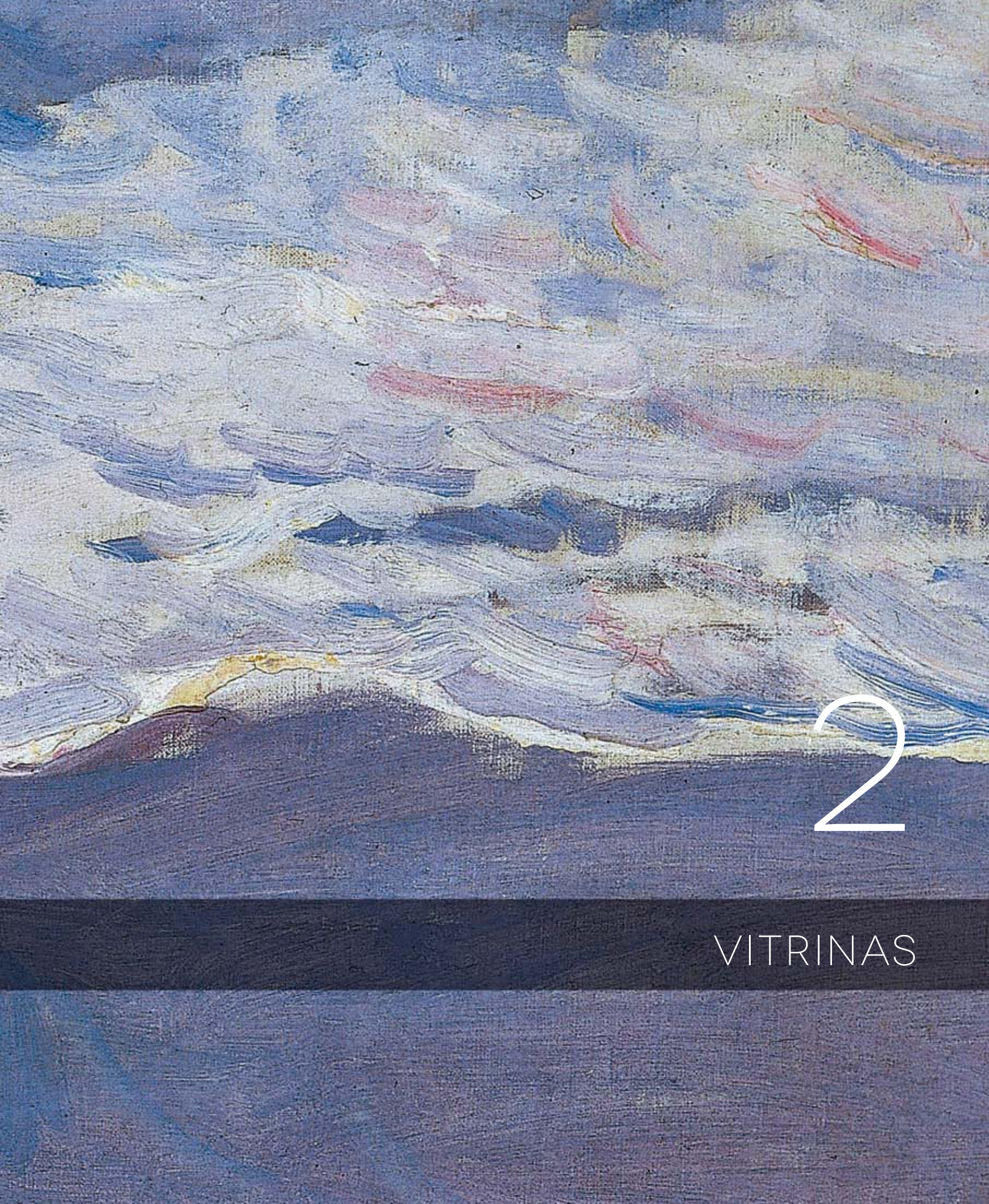
Joaquín Sorolla
Rompeolas, San Sebastián
1917-18
Óleo/lienzo, 52 x 72 cm
Museo Sorolla, Inv. 1246



No parece que haya en los cuadros de Sorolla en San Sebastián este paroxismo; en ellos un pintor ya maduro y reconocido, consciente de sus capacidades, se deleita en transcribir el espectáculo de las variaciones que los caprichos del clima cantábrico imponen a las franjas paralelas de cielo, tierra, mar. Las grandes nubes dramatizan el cielo, y el mar sufre cambios de humor que se traducen en azules intensos o pálidos, verdosos, aturquesados o amenazadores grises amoratados. El pintor mantiene la línea agrisada de color que le retiene cerca nuevamente del naturalismo, permitiéndole a su vez una mayor unidad. En algunos puntos del cuadro rompe con acentos fuertes o claroscuros la base más neutra de color, intensificando la luminosidad o contraste de las nubes, o colocando un empaste de amarillo de cromo puro sobre el monte y bajo los tonos violáceos complementarios del cielo.

El conjunto de estos cuadros destaca por sus relaciones internas dentro de la serie, por el contraste de intenciones en los distintos trabajos, que crean una unidad lógica en el estudio de aquel lugar.

Joaquín Sorolla
Mamelena, San Sebastián
1917-1918
Óleo/lienzo, 81,5 x 104 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1097



2

VITRINAS

2.4. EL COLOR DEL MAR Y LA HISTORIA DEL AZUL

Normalmente atribuimos al mar el color azul, y en efecto es el que nos presenta con más frecuencia. ¿Pero es azul el mar? ¿Tiene un color propio?

Cuántas horas habré pasado en la hamaca contemplando el mar, claro o tempestuoso, verde o azul, rojo en el crepúsculo, plateado a la luz de la luna y lleno de misterio bajo el cielo cuajado de estrellas!

Pío Baroja. *Las inquietudes de Santhi Andía*, 1911

CLVIII

MAR DE PINTOR

(Al encausto y en dos mitades)

Cuatro de la madrugada: Mar azul de Prusia.

Cielo verde malaquita. -Emociones.-

Seis de la mañana: Mar morado. Cielo gris.-Sports.-

Nueve de la mañana:-Lectura.-

Una de la tarde: Mar ocre. Cielo blanco. -Desamor.-

Cuatro de la tarde: Mar de plata. Cielo rosa. -Nostalgia.-

Ocho de la tarde: Mar de hierro. Cielo gris. -Pensamientos.”

CLXV

MAR DE PINTOR ...

(¿DE MÚSICO?)

A las dos de la tarde: Un movable y luciente brocado verde plata.

A las seis y media: Los valles de espumas blancas se llenan de rosas.

A las siete y cuarto: Agua alta y verde.

Antecielo de nubarrones azul cobalto. Cielo gris. Trascielo de oro.

Juan Ramón Jiménez. *Diario de un poeta recién casado*. 1916

El agua es incolora cuando es pura, pero el agua del mar lleva partículas en suspensión que en sus grandes masas pueden cambiar su color. El color azul que el mar suele presentar se debe en parte a la dispersión de la luz, pues el agua del mar absorbe los rayos de la zona cálida del espectro, los de mayor longitud de onda (rojos o anaranjados) y devuelve los más fríos, los azules-verdes. Pero también se debe a la incidencia de la luz: el sol más vertical penetra más dentro del agua y da luminosidad a su color, mientras que en las horas de amanecer o atardecer, el sol es más rasante y aporta menos luz; también varía la incidencia de la luz entre los días soleados y los nubosos, y entre los días de verano y los de invierno; finalmente depende de la reflexión, de la cantidad de luz que se refleja en su superficie.

También serán determinantes en su color las condiciones de su superficie: lisa, ondulada, rizada o encrespada por el viento; la altura y composición de la columna de agua; y los materiales del fondo sobre los que se apoya dicha columna. En el agua marina aparece disperso el fitoplancton en diferente densidad, las algas o el llamado mar de fondo con partículas en suspensión los días revueltos, que aportan variaciones en su color. En mar abierto, la concentración de elementos disminuye al ser mayor el volumen de agua, y cerca de la costa, donde pintaba Joaquín Sorolla, las coloraciones verdosas o cálidas son más habituales, al aumentar generalmente la concentración de materias que flotan en el mar. Cerca de la costa, donde el agua es poco profunda, es decisivo el color del fondo: en las playas de Valencia, muy llanas, la arena colorea el agua, y la falta de perspectiva impide percibir la transparencia; cuando pinta desde los acantilados de Jávea, Sorolla encuentra una agua cristalina sobre un fondo de roca oscura y su paleta se transforma por completo.

Sorolla habla en sus cartas de las diferentes luces y colores, de los matices que cada día según el tiempo le ofrece la playa del Cabañal, o de la nitidez y belleza de las aguas en los fondos de Jávea. Diferencia entre la luz de levante, la de Andalucía o del norte de España, en cada lugar vibrando con una intensidad peculiar y mostrándole los colores con mayor o menor saturación. Su preferencia es clara: le gustan los colores luminosos, los días en que el agua se presenta en su gama más fría, y el mediodía apacible del Mediterráneo donde los azules de cobalto, ultramar, el azul de Prusia y el verde esmeralda se pueden reconocer sobre las aguas, y en sus cartas a Clotilde se queja cuando el tiempo no ayuda o el mar aparece revuelto:

“Hoy parece que el tiempo quiere mejorar y asomó algunos momentos el sol, pero el mar está sucio y terroso...”

“Te escribo contemplando al mismo tiempo el puerto, iluminado por los primeros rayos del sol; veo salir las parejas de barcas del *bou*, el mar tiene su color verde gris carminoso, el cielo violeta rojizo, y luego amarillo limpio en lo más alto.”

“Hoy he tenido hasta ahora un buen sol; son las 12 pero desgraciadamente el mar está muy rojo...”

“¡el agua era de un azul tan fino! y la vibración de luz era una locura. He presenciado el regreso de la pesca: las hermosas velas, los grupos de pescadores, las luces de mil colores reflejándose en el mar...”

“Hoy escribo como ayer, en la playa, he tenido menos fortuna que ayer, pues la mañana fue desigual de luz, y he sufrido bastante, sólo hubo la fortuna [de] que el mar se limpió un poco, y lo aproveché. Ahora ha vuelto al rojo menos intenso.”

“... la escena cosas de pescadores entre pinos, por fondo el mar azul, azul.”

“... por tener el mar delante de los ojos, hoy está tan azul que parece mentira, no hace viento, no se mueven ni las ligeras palmas y los racimos de dátiles sobre el cielo parece una explosión de fuego.”

“El mar hoy sublime de intensidad azul, y los dátiles vibran como pepitas de oro.”

“El mar estaba calmo y todos los amarillos y naranjas se reflejaban, parecía que viajábamos sobre un mar de oro al rojo.”²⁰

20. Frases tomadas de diversas cartas de Joaquín Sorolla a Clotilde. *Epistolarios... II y III*.



Pieza de ajuar funerario en fayenza azul

9,10 x 4,10 cm

Egipto (Deir el Bahri), Dinastía XXI

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, N° Inv. 18.303

Foto: Alberto Rivas Rodríguez

El mar, pues, suele verse azul, pero no siempre. ¿Y de qué azul? En época de Sorolla, como ya se ha comentado, los colores sintéticos proporcionaban a los pintores muchas variedades de color, y algunos de aquellos colores habían pasado ya al vocabulario de los poetas: el azul de Prusia, por ejemplo, que Juan Ramón Jiménez menciona en su poema.

Pero el color azul, o deberíamos decir el pigmento azul, tiene una historia larga y a veces novelesca, como casi todos los colores.²¹

El azul es un color difícil de conseguir de forma natural; y de hecho el azul más antiguo que conocemos, el llamado **Azul egipcio**, o frita azul egipcia, no es un pigmento natural, sino sintético, y se elaboraba hacia 2500 a.C. En un horno donde el dominio de la temperatura era crucial, entre 800 y 900° C, se calcinaban greda o piedra caliza, con un mineral de cobre como la malaquita y arena, obteniéndose un material que luego se pulverizaba. El color resultante es un azul claro e intenso, que los romanos conocieron después como “azul de Alejandría”.

El mundo grecorromano no apreció especialmente el azul, seguramente por no disponer de azules particularmente bellos, pero a partir de la Edad Media este color fue adquiriendo un prestigio extraordinario y una gran carga simbólica, incorporándose a la liturgia cristiana y a los gustos a la monarquía y la nobleza. Como tinte para tejidos se utilizaba la hierba pastel o *isatis tinctoria*, pero para la pintura había dos opciones: la azurita o el azul ultramar, el rey de los azules.

El **Azul “de Ultramar”** se fabricaba a partir de una piedra semipreciosa, el lapislázuli, que se obtenía en un remoto rincón de Asia, unas minas situadas en el corazón

21. Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, París, Editions du Seuil, 2006; primera edición, 2000. Victoria Finlay, *Color. A Natural History of the Palette* (2002), Random House, Nueva York-Toronto, 2004. Philip Ball, *La invención del color* (edición original, *Bright Earth. The invention of color*, 1972), primera edición en castellano, Madrid, Turner, 2003).



COLOR



PINCELADAS

Fragmentos de cuadros de Sorolla

SOROLLA, EL COLOR DEL MAR



COLOR



PINCELADAS

Fragmentos de cuadros de Sorolla



COLOR



PINCELADAS

Fragmentos de cuadros de Sorolla



Entalle en lapislázuli

Real Laboratorio de piedras duras

1763-1792

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, N° Inv. 1977/45/614

Foto: Raúl Fernández Ruiz

de Afganistán. Desde allí se transportaba hacia Europa, llegando por mar hasta Venecia, y de ahí su nombre. El azul ultramar natural era el máspreciado y caro de los colores que usaban los pintores, y sus clientes se cuidaban de especificar en sus contratos la exigencia de que se utilizara este azul, cuya su intensidad, profundidad y brillo no podían imitarse con otras sustancias. El lapislázuli está compuesto de varios minerales entre los que se encuentra la lazurita, que aporta la fuerte coloración azul; se trata de silicato de aluminio y sodio con azufre incorporado. Su escasez y alto coste hizo que en todo tiempo se buscaran otros azules más asequibles.

La Azurita (o **Azul de montaña**) fue uno de estos sucedáneos: carbonato natural básico de cobre. Conocido ya en China, Egipto, Grecia y Roma, se trata de un pigmento importante que compitió con el prestigioso ultramar. En Europa, donde se extraía en minas francesas en la zona de Lyon, dejó de utilizarse en pintura a principios del siglo XVIII. Su tonalidad varía de azul verdoso a azul rojizo; en el matiz influye el agua de hidratación del pigmento y el tamaño del grano.

El **Azul de Prusia**, ferrocianuro férrico, es un pigmento fuertemente colorante descubierto por casualidad en 1704 por el químico Heinrich Diesbach, droguero y fabricante de colores en Berlín. Desde 1750 se empezó a fabricar y emplear en pintura. Su tonalidad permite obtener matices de azul oscuro sin recurrir al negro, mientras que su gran transparencia lo hace muy adecuado para la veladura. Dependiendo de la dispersión más o menos fina del pigmento, recibe diferentes nombres: azul de Prusia, de París o de Berlín. Se utiliza mucho como tinte para tejidos, y de hecho recibió su nombre por haber servido para teñir los uniformes del ejército prusiano.

El **Azul cobalto** es óxido de cobalto y óxido de aluminio. Usado desde la Antigüedad en la producción de cerámica y vidrio, su empleo como pigmento para pintores data del



Pastillas de acuarelas de color azul: azul de montaña,
azul de cobalto, ultramar y azul de Prusia



Tazón. Cerámica de Fajalauza

Barniz estannífero, decorado con óxido de cobalto

1900-1930

Museo Sorolla, N° Inv. 40.045

siglo XIX. Louis Jacques Thenard (1777-1857) investigó el uso de sales con alto contenido en cobalto que utilizaban los alfareros, y en 1802 sintetizó un material compuesto de sales de cobalto con alúmina. Fue comercializado en Francia desde 1807; tiene tendencia al verde, se trata de un pigmento de veladura por excelencia. Era costoso pero muy popular, y su único rival en adelante sería el ultramar sintético.

El **Azul ultramar sintético** o **ultramar francés** dio por fin a los pintores un sustituto perfecto para el azul de lapislázuli. Su descubrimiento fue impulsado por un concurso convocado en Francia en 1824 por la Société pour l'Encouragement d'Industrie Nationale. Fue desarrollado en Francia por Jean Baptiste Guimet en 1826 y en Alemania por Christian Gmelin en 1826. Desde 1829 se fabricó en la manufactura de porcelana de Sajonia y en 1830 en Francia. El nuevo pigmento, más barato y sencillo de preparar, desplazó definitivamente al tradicional lapislázuli, el ultramar natural.

An abstract painting with a rich, textured surface. The color palette is dominated by earthy tones: deep blues, greens, yellows, and purples. The brushwork is visible and expressive, with thick, layered strokes that create a sense of depth and movement. The overall effect is one of organic complexity and vibrant energy.

3

DE LA NATURALEZA A LA PINTURA

3

DE LA NATURALEZA A LA PINTURA

3.1. SOROLLA ESENCIAL

“Hoy he seguido dibujando con mayor tranquilidad que ayer, pero no libre de la excitación que el ver el natural tan hermoso me proporciona...”¹ “... es hermoso la felicidad del arte al sol [...] la excitación de esta luz me conmueve cada día más.”² “Yo lo que quisiera es no emocionarme tanto, porque después de unas horas como hoy me siento deshecho, agotado, no puedo con tanto placer, no lo resisto como antes, es que la pintura cuando se siente es superior a todo; he dicho mal, es el natural lo que es hermoso.”³

Sorolla describe sus horas de trabajo como un rapto amoroso. La luz, el natural, sí, todo ello le emociona, pero no es su contemplación lo que le arrebató, es el hecho de convertirlo en pintura.⁴ “... es que la obra la voy comprendiendo más a medida que avanza, o que me hago ahora más cargo de las bellezas del natural y pinto, mejor o peor, pero haciéndome gozar más la contemplación del bendito sol, que amo más cada vez, aun comprendiendo la pobre miseria de los colores...”⁵

1. De Sorolla (Valencia) a Clotilde (Madrid). 1 de febrero de 1916. CFS/1701. *Epistolarios, II*.

2. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 24 de diciembre de 1918. CFS/1934. *Epistolarios, II*.

3. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 30 de noviembre de 1918. CFS/1909. *Epistolarios, II*.

4. Como muy acertadamente observan Felipe Garín y Facundo Tomás, en esta carta Sorolla “sufrió una especie de *lapsus* altamente significativo, pues comenzaba una frase otorgando el valor a la pintura y no a la naturaleza, cosa que corregía de inmediato para ser coherente con lo que venía proclamando siempre...” F. Garín y F. Tomás “La fortuna crítica de Sorolla”, en *Joaquín Sorolla*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 472.

5. De Sorolla (Alicante) a Clotilde (Madrid). 16 de diciembre de 1918. CFS/1926. *Epistolarios, II*.



[59]

Joaquín Sorolla
Playa de Valencia
 Ca. 1908
 Óleo/lienzo, 47,5 x 56 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 922



[60]

Joaquín Sorolla
En la playa, Biarritz
 1906
 Óleo/ienzo, 69 x 79,5 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 772



[61]

Joaquín Sorolla

Playa de Biarritz

1906

Óleo/lienzo, 62 x 94 cm

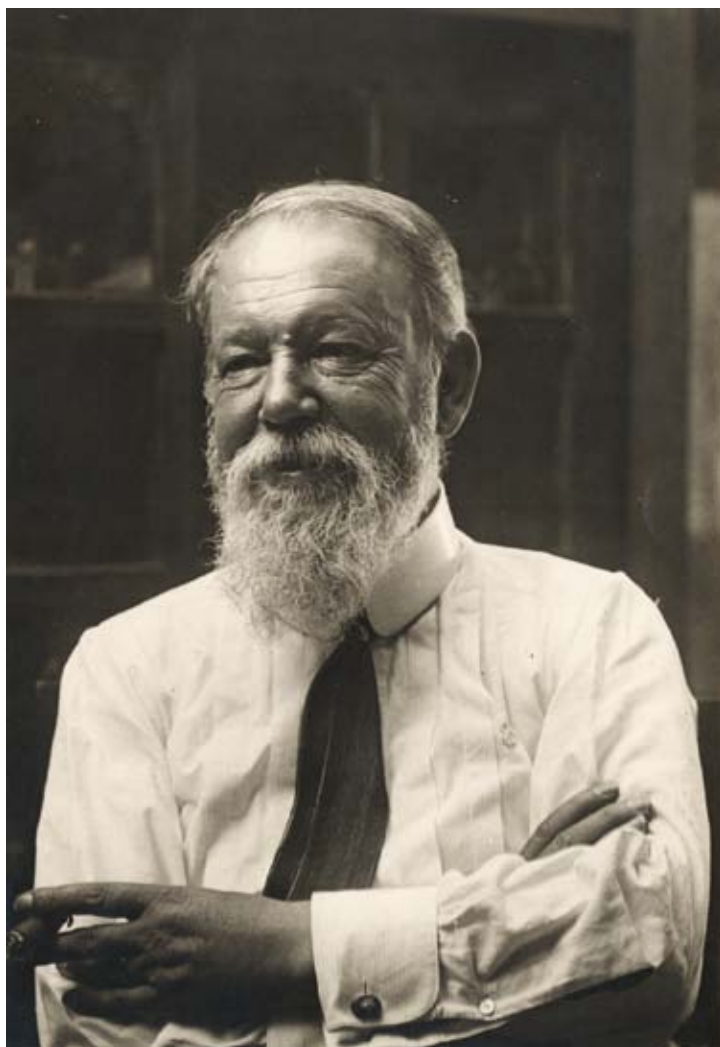
Fundación Museo Sorolla, N° Inv. 768



[62]

Joaquín Sorolla
Mar de Zarauz
1910

Óleo/lienzo, 52 x 72,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1247



Campúa
Joaquín Sorolla Bastida
1920
Positivo antiguo
Gelatina DOP
Museo Sorolla, N° Inv. 80.191

En los últimos cuadros seleccionados para la exposición ***El color del mar***, llegamos hasta la línea en que la pintura empieza a ensimismarse, a desprenderse, olvidarse del natural. En pinturas que no necesariamente corresponden a su último periodo, vemos al artista absorto en anotaciones de color que tienen una vida autónoma respecto a lo observado; en ocasiones abordando el motivo con una sencillez y elegancia de medios casi minimalista. Acordes muy sintéticos de color, alcanzados desde una sensibilidad poética, donde solo se busca la belleza básica de los pigmentos, sustentados por una gran levedad de la forma.

Son trabajos que encumbran, en su sencillez, su búsqueda de los instantes de luz que nacen, se repiten y pierden cada día. A veces son simples combinaciones de colores casi sin dibujo que los sujete. En algunas de estas pinturas, Sorolla juega con una pincelada abstracta cuyo trazo no describe ya de una manera orgánica la arena de la playa o el agua, sino que las evoca con grafismos independientes de lo observado.

El autor de estos cuadros está ya muy lejos del joven artista que en 1880 pintaba una marina clásica del puerto de Valencia. Por su lado han pasado el Impresionismo, el Puntillismo, el Fauvismo, el Cubismo, y él no ha querido nunca sumarse a esas corrientes que le alejarían del natural, su “natural”. Pero ya no ve la naturaleza como antes, y tampoco la pintura. Sigue buscando el natural para construir sus imágenes, pero el color realiza un viaje inmediato de transformación en su percepción, que en realidad le ha supuesto años de estudio y de esfuerzo.

3.2. NATURALEZA Y PINTURA

La serie de 1919 en la cala de San Vicente en Mallorca, que cierra la exposición, enlaza con la de San Sebastián como un ejercicio de observación del color en las distintas horas del día, y también expresa la culminación de esa



[63]

Joaquín Sorolla

San Sebastián

Firmado. 1900

Óleo/papel, pegado a cartón, 18 x 30,6 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 691



[64]

Joaquín Sorolla

Playa de Jávea

1905

Óleo/tabla, 13,7 x 25,3 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 333



[65]

Joaquín Sorolla

¿San Sebastián?

¿1905?

Óleo/cartón, 14 x 18 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 912

[66]

Joaquín Sorolla

Valencia

Firmado. Ca. 1898

Óleo/papel, pegado a cartón,

13 x 18,2 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 339



[67]

Joaquín Sorolla

Playa de San Sebastián

1902

Óleo/papel, pegado a cartón,

14 x 17,4 cm

Museo Sorolla, N° Inv. 436





[68]

Joaquín Sorolla
Estudio de mar, Valencia
 1903-1904
 Óleo/cartón, 16 x 22 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 927



[69]

Joaquín Sorolla
San Sebastián
 1917-1918
 Óleo/cartón, 14,3 x 17,8 cm
 Museo Sorolla, N° Inv. 909



Bestard i Cànaves, Guillem

Joaquín Sorolla pintando en la Cala de San Vicente

(el cuadro *Cala de San Vicente*, Mallorca)

1919

Gelatina DOP

Publicado en *La Esfera* el 23 de agosto de 1930

Museo Sorolla, FAF M006

tendencia que vemos en los cuadros de pequeño formato a librarse del peso de la materia y convertir el cuadro en una pura imagen de color.

Un hecho importante media entre ambas: Sorolla ha terminado el último de los paneles para la Hispanic Society of America, *La pesca del atún*, que le ha llevado un mes de trabajo en Ayamonte, soportando la ausencia de su familia y el terrible calor. El 27 de junio escribe a su mujer: “Ayer aproveché bien mi tiempo y yo espero Dios mediante cumplir mi palabra... créeme que a mí mismo me extraña lo que he podido pintar en tan poco tiempo, no estando bueno del todo y ser el último *panneau* después de 6 años largos de trabajo, cima a un trabajo tan pesado y en el que tantísimo he sufrido, sobre todo este último, en que tanto calor y mal comer he aguantado... [...] estoy contentísimo.”⁶ El día siguiente continúa: “Este cuadro para ser el último de la serie lo he pintado con muchas penas que no te he contado pues nada podías remediar, además no tenía remedio, había que pintarlo o abandonarlo. Dios me dio fuerza en horas muy malas de desfallecimiento moral y espero que lo poco que queda lo terminaré dentro de dos días.”⁷ Y finalmente, el último día de junio: “Hoy día de San Pedro he dado la última pincelada del cuadro y por tanto de la obra, que Dios quiera todo se termine con la misma felicidad.”⁸

En agosto pasa unos días en Mallorca, en compañía de su mujer y su hija Elena, y descansa –por así decirlo– en la cala San Vicente, donde pinta “unas impresiones de color, pero muy ligeras”, como él mismo las describe.⁹ Será su último verano completo de pintura, ya que el 17 de junio de 1920 sufrirá el ataque cerebral que le dejará incapacitado para volver a manejar los pinceles.

6. De Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid). 27 de junio de 1919. CFS/2090. *Epistolarios*, II.

7. De Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid). 28 de junio de 1919. CFS/2091. *Epistolarios*, II.

8. De Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid). 29 de junio de 1919. CFS/2094. *Epistolarios*, II.

9. De Sorolla a Pedro Gil, septiembre de 1919. *Epistolarios*, I.



[70]

Joaquín Sorolla
Una barca en la cala de San Vicente
1919
Óleo/lienzo, 51 x 72,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1261



Guillem Bestard i Cànaves

El matrimonio Sorolla y su hija Elena, junto con el intelectual y mecenas Joan Sureda Bimet y Celerina Sureda Montaner (hija de Joan Sureda y la pintora, Pilar Montaner, que fue alumna de Sorolla). Junto a ellos una mujer aún sin identificar. Posan en la Cala de San Vicente ante el cuadro "Una barca en la cala de San Vicente".

1919

Positivo antiguo

Gelatina DOP

Museo Sorolla, N° Inv. 80.337



[71]

Joaquín Sorolla
Cala de San Vicente
1919
Óleo/lienzo, 81 x 105 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1256



[72]

Joaquín Sorolla
El cavall Bernat

1919

Óleo/lienzo, 51 x 72,5 cm

Museo Sorolla, Inv. 1260



[73]

Joaquín Sorolla
Helena en la cala de San Vicente, Mallorca
1919
Óleo/lienzo, 81 x 105 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1263



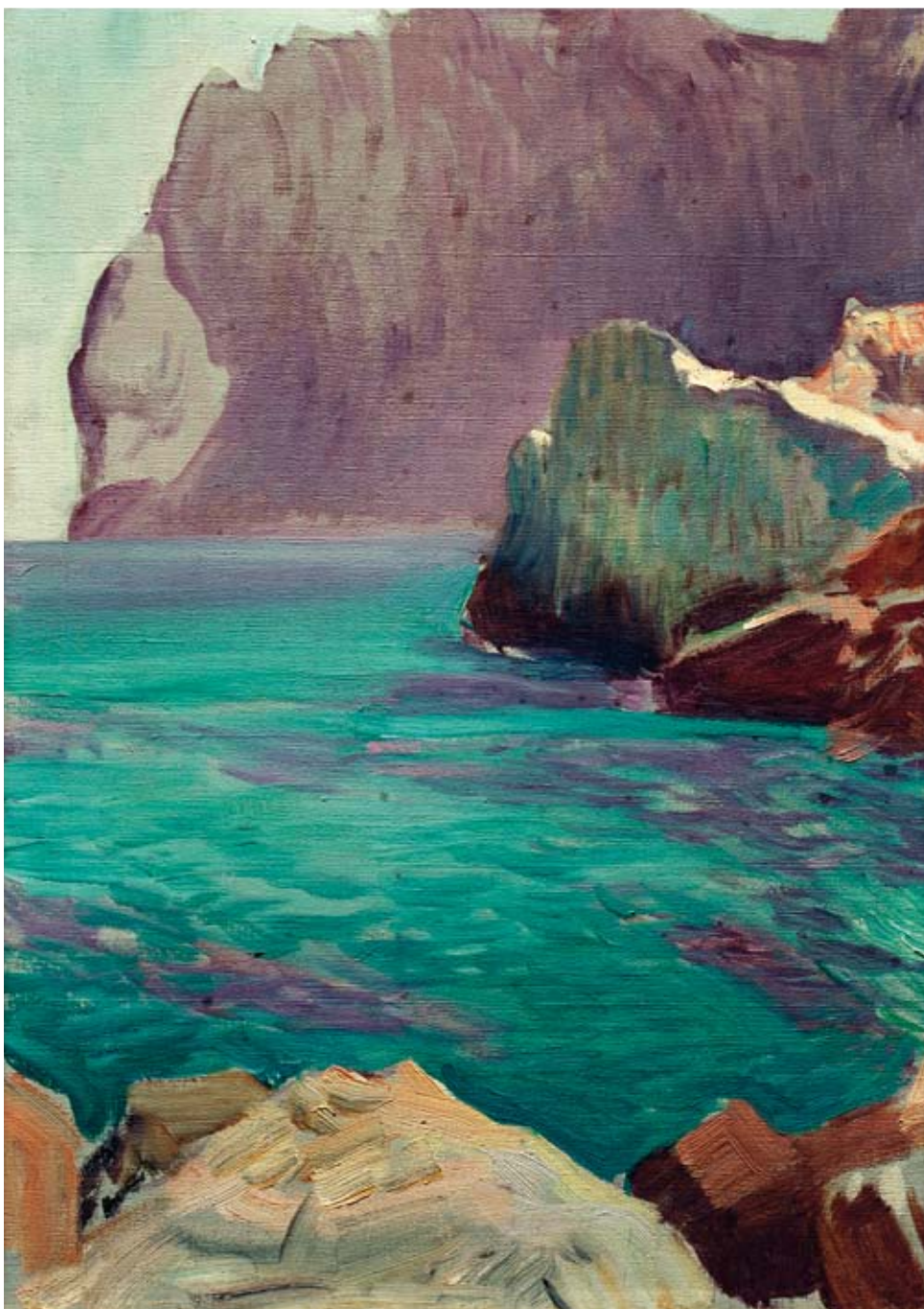
Joaquín Sorolla
La pesca del atún en Ayamonte
1919
Óleo/lienzo, 349 x 485 cm
Nueva York, Hispanic Society of America

Encontramos nuevamente un estudio de las variaciones de las superficies del cielo, la tierra y el agua en un lugar determinado. Pero en este caso no se trata tanto de los humores del mar, sino, como él mismo dice, de los colores, de cómo el momento ambiental de la luz modifica los planos de color de la imagen. Mientras San Sebastián se transforma al compás de su clima voluble, Mallorca nos sitúa ante la calma de lo predecible, la continuidad ritual de los ritmos de luz del día. El pintor escoge ese entorno apacible de la cala y contempla la delicadeza de los acordes de color y el baile de los brillos sobre el agua.

El Cavall Bernat, el gran acantilado del fondo, que es un pie de esta sierra metido en el agua de la cala de San Vicente, cierra siempre la composición, entrando en el agua a veces iluminado y otras a contraluz. El primer plano del agua y las rocas, generalmente en sombra, se enriquece por los brillos cálidos y amarillentos que arroja la tierra de la montaña, sobre el espejo del agua cuando está quieta. De nuevo el color más saturado apoyándose sobre las bases grises, los violetas junto a los tonos rojizos y la valoración suave del claroscuro.

Sorolla pinta para sí mismo, sin presiones, después de la empresa titánica que ha sido *La pesca del atún*, y juega con algunos de sus favoritos: los momentos de la luz, el agua, los reflejos, espejos, transparencias. Cierra el círculo. Su pintura en estos cuadros es a veces leve, casi acuarelada, otras se carga de materia con toques de pintura rápidos, rectos, sintéticos. El sorprendente cuadro vertical que cierra la serie, *Cala de San Vicente, Mallorca* (Inv. 1257), presenta la cala bajo el sol cenital del mediodía que deja en sombra la pared vertical del Cavall y penetra hasta el fondo del agua revelando su transparencia: un contraste espectacular de violetas y verde esmeralda.

En el principio de este catálogo hablábamos de la revolución que, de la mano de los impresionistas, había colocado el lienzo del pintor, la pintura misma, en el foco



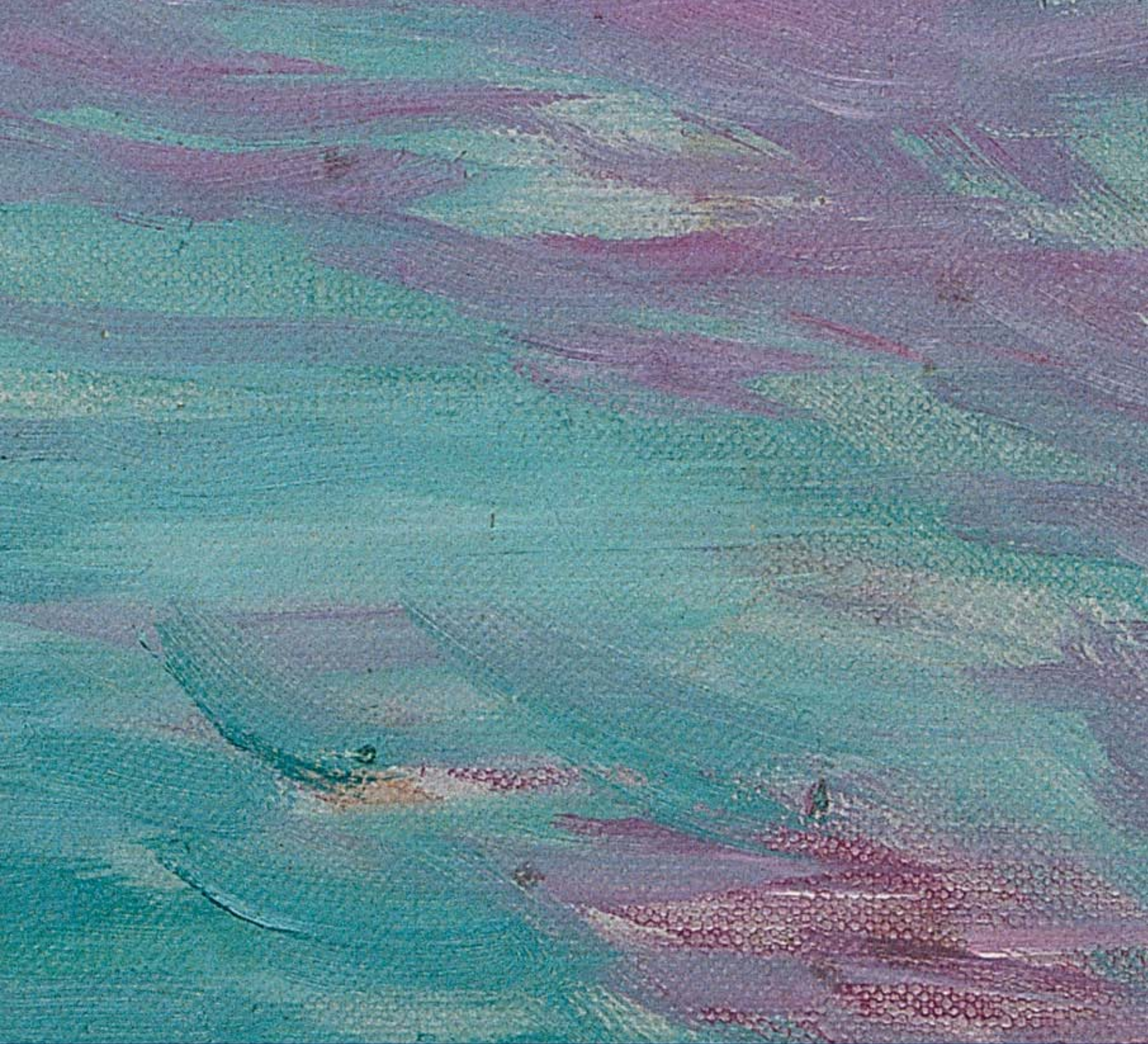
[74]

Joaquín Sorolla
Cala de San Vicente, Mallorca
1919
Óleo/lienzo, 72,5 x 51,5 cm
Museo Sorolla, N° Inv. 1257

de la atención, interponiéndose entre el espectador y lo representado. El camino que siguió la pintura lo sabemos. No sabemos, en cambio, dónde habría llegado Sorolla si su muerte a la edad, que nos parece prematura, de sesenta años no hubiera interrumpido una carrera que no había conocido la rutina. En una de las últimas cartas que dirige a su mujer, después de terminar *La pesca el atún*, escribe:

“Miro el cuadro tan enorme y me parece mentira esté terminado, y créeme, dejaré este Ayamonte, a pesar de lo mal comido, con su deje ligero de tristeza, pues en este cuadro que empecé angustiado por los mareos, he tenido horas largas de un vigor grande, de pintar como no recordaba...”¹⁰.

10. De Sorolla (Ayamonte) a Clotilde (Madrid). 1 de julio de 1919. CFS/2096. *Epistolarios, II*.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ALPERS, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Blume, 1987 (*The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago, 1983).

BALL, Philip: *La invención del color*. Madrid, Turner, 2003 (*Bright Earth. The invention of color*, Penguin Books, 1972).

BÉRCHEZ, Joaquín, y LENAGAN, Patrick: *Atesorar España. Fondos fotográficos de la Hispanic Society of America*. Catálogo de la exposición. Fundación Bancaja, 2011.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Mare Nostrum* (1919). Recogida en *Obras Completas*, Tomo II. Madrid, Aguilar, octava edición-tercera reimpresión, 1975.

CALLEN, Anthea: *The art of Impressionism. Painting technique & the making of modernity*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.

CLARK, T.J.: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton University Press, 1984.

DELAMARE, François, y GUINEAU, Bernard: *Colour. Making and Using Dyes and Pigments*. Londres, Thames and Hudson, 2000.

DENVIR, Bernard: *Impressionism*. Nueva York, 1991.

Epistolarios, I: Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora. Ed. a cargo de Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barroso. Barcelona, Anthropos, 2006.

Epistolarios, II: Epistolarios de Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 1011-1919. Ed. a cargo de Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons Sorolla y Marina Moya, Barcelona, Anthropos, 2008.

Epistolarios, III: Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 1891-1911. Ed. a cargo de Blanca Pons Sorolla y Víctor Lorente Sorolla, Barcelona, Anthropos, 2009.

FINLAY, Victoria: *Color. A Natural History of the Palette*. Nueva York, Random House, 2002.

GAGE, John: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1993 (*Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1993).

GARÍN, Felipe, y TOMÁS, Facundo: *Joaquín Sorolla*, Madrid, Tf, 2007.

GOMBRICH, E.H.: *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1960 (*Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 2008).

GREENBERG, Clement: "Modernist Painting", en *Modern Art and Modernism*, F. Frascina y C. Harrison (eds.), Londres, Harper and Row, 1982. Originalmente publicado en *Arts Yearbook*, num. 4, 1961

HAREUX, Ernest: *Manuel pratique de la peinture a l'huile*, París, 1888-89. Vol. II, *Paysages, marines*.

JUANES, David, y GÓMEZ, Marisa: "La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de

museos y colecciones", *Revista Bienes Culturales* nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008. P. 133

LITVAK, Lily: *La voz del mar. Antología*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

LITVAK, Lily: *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

Ocho ensayos sobre Joaquín Sorolla y Bastida: traducción al español de los textos publicados originalmente como *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida* por la Hispanic Society of America, con motivo de la exposición de Sorolla en Nueva York en 1909. La edición española fue realizada en 2009 por la Fundación Masaveu con motivo del centenario de la exposición. Incluye ensayos de Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri de Rochefort, Leonard Williams, Elizabeth Luther Cay, James Gibbons Huneker, Christian Brinton y William E.B. Starkweather.

PANTORBA, Bernardino de: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, Mayfe, 1953.

PASTOUREAU, Michel: *Bleu. Histoire d'une couleur*, Editions du Seuil, 2006 (*Azul. Historia de un color*. Paidós, 2010).

PÉREZ ROJAS, F. Javier: *Tipos y paisajes*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998-1999, p. 380.

PONS SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

SANTA ANA Y ALVAREZ-OSSORIO, Florencio: *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2002.

STOICHITA, Victor: *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000 (*L'Instauration du tableau*, París, 1993).

TODOROV, Tzvetan: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe*, París, 1997. (*Elogio de lo cotidiano*, Galaxia Gutenberg, 2013).

VV.AA., *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh*. Catálogo de la exposición, a cargo de Juan Ángel López Manzanares. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2013.

VV.AA., *Impressionists by the Sea*. Catálogo de la exposición, a cargo de John House. Royal Academy of Arts, Londres, 2007.

VV.AA. *Joaquín Sorolla*. Catálogo de la exposición, a cargo de José Luis Díez y Javier Barón, Madrid, Museo del Prado, 2009.

VV.AA. *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*. Catálogo de la exposición, Valencia - Madrid, 1906-1907. Lunweg, 2006.

